

العدد (١٣٠) سبتمبر ١٩٩٣



مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر . الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب





العدد (١٣٠) سبتمبر ١٩٩٣

الثمن فى مصر : ١٥٠ قرشا

الثمن فى الخارج

العراق ١١٢٥ فلساً ـ الكويت ١١٢٥ فلساً ـ قطر ١٥ ريالاً ـ البحرين ١٥٠٠ فلس ـ سوريا ٩٠ ليرة ـ لبنان ٣٠٠٠ ليرة ـ الأردن ١١٢٥ فلساً ـ السعودية ١٥ ريالاً ـ السودان ٣٥٢٥ ق ـ تونس ٢٣٧٥ مليماً ـ الجزائر ٢١ ديناراً ـ المغرب ٤٠ درهماً ـ اليمن ٧٥ ريالاً ـ ليبيا ١٢٠ ديناراً ـ الإمارات ١٥ درهماً ـ سلطنة عمان ١٥٠٠ بيزة ـ غزة والضفة والقدس ١٨٧٥ سنتاً ـ لندن ٣٠٠ بنس ـ الولايات المتحدة ١٫٥ دولاراً

الإشتراكات فى مصر :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .

الإشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عدداً] :

- البلاد العربية : أفراد ٣٠ دولاراً ، هيئات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد .
- أمريكا وأوروبا : أفراد ٤٨ دولاراً ، هيئات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد .

العنوان : مجلة القاهرة ـ جمهورية مصر العربية ـ القاهرة ـ ١١١٧ كورنيش النيل ـ فاكس 754213 . ت / ٧٤٩٤٥٥

من المحرر

قال في إحدى مراحل الزمن الصعب توقف قلم زكى نجيب محمود . لم يختر الوقت ، ولكن الموجة العاتية هى التى اختارت .

ولا يحتاج الرجل إلى « شهادة » فكتابه ظل دائماً بيمينه. وسوف يبقى « تجديد الفكر العربى » شاهداً لا يدحض على ذروة من انتهى إليه زمانه من اجتهاد . كان قد بدأ بـ «خرافة الميتافيزيق» و « شروق من الغرب » و « العالم الجديد » و « أيام فى أمريكا » . وقبل هذا كله كان كتاب « أثرت الحرية » من وقود الحرب الباردة بين المعسكرين ، فلم يتردد زكى نجيب محمود فى ترجمته .

الغرب هو العلم والصناعة ، والحضار الحديثة هى حضارة العلم والصناعة . تلك هى مقولة الرجل حتى منتصف العمر . وفى الفلسفة ، تخصصه الدقيق، كان اختياره للمنطق الوضعى حاذقاً ، فهو الاطار الذى يصوغ هذه المفردات البعيدة كلياً عن الأيديولوجيا .

ولكن من يهرب من الأيديولوجيا ؟ كان جواب زكى نجيب محمود ، دون زيادة أونقصان ودون لَف أو دوران هو : التغريب . ليست الحداثة الغربية فى الأدوات والاجراءات ، وإنما فى اتباع المركزية الغربية أينما اتجهت ، فالتطور غربى ، والحضارة كذلك . وحين أراد أن يجد للشرق مكانا ومكانة لم يعثر على غير الصيغة التى سبقه إلى اكتشافها توفيق الحكيم ويحيى حقى : الشرق الفنان أو الروح أو القلب . وكأنه - دون محاولة للتوفيق أو التلفيق - أراد أن يقسّم العالم الى شرق وغرب مختلفاً فقط عن زميليه « بحتمية » اللحاق بالغرب لمن شاء التقدم .



زكى نجيب محمود

غير أن معاناة المفكر قد وصلت به إلى أدق صياغة قالت بها « النهضة » حول التوفيق بين العلم الغربى والقيم التراثية . وهكذا كان « تجديد الفكر العربى » بمثابة المحاولة الأخيرة فى صياغة معادلة النهضة . ولكن الوقت كان قد فات . جاء توقيت المحاولة فى اللحظة التى تخلّى فيها الواقع عن المعادلة ذات البريق ، انسحب البساط من تحت أقدامها . كانت القومية العربية بشعاراتها التى هزت الخمسينيات والستينيات قد انكسرت أخيراً لتفسح المجال واسعاً لما كان زكى نجيب محمود يقاومه من « تخلف » . وتدهور الواقع والفكر على السواء من حال إلى حال حتى اكتملت الفجيعة خلال العقدين الأخيرين بالإرهاب تحت لافتة الدين .

وفى هذا الوقت تماماً توقف قلم زكى نجيب محمود قبل أن يرحل عن دنيانا بسنوات ، فلم يكن صمته البليغ الاّ عنواناً على هزيمة المشوار الذى بدأه بالتغريب ومرّ فى بوتقة الصوفية العلمية وانتهى إلى الزواج بينهما .. ولكن على ورقة طلاق .

طلاق الزمان وطلاق المكان .

وداعاً زكى نجيب محمود . ■

بدايات

الخطاب

(١)

قبل حوالى أربع سنوات من نجاح الخمينى في إزاحة شاه إيران من الحكم وبداية السلطة الدينية الشيعية ظهر فى لندن كتيّب فاخر الطبع مصقول الورق تحت عنوان جذاب يقول على الغلاف والصفحة الأولى «نموذج للدستور الإسلامى». لا يحمل الغلاف فوق هذا العنوان سوى الهلال وداخله دائرة كتبت فيها آية قرآنية كريمة، وتحمل الصفحة الأولى تاريخ العاشر من ديسمبر (كانون الأول) ١٩٨٣م إلى جانب التاريخ الهجرى ٦ من ربيع الأول ١٤٠٤هـ . ثم هناك مقدمة جاء فيها أنه سَبق هذا الكتيب «الإعلان الإسلامى العالمى» وقد صدر فى لندن عام ١٩٨٠م و«البيان العالمى لحقوق الإنسان فى الإسلام» وقد صدر فى باريس عام ١٩٨١م. وفى خاتمة المقدمة أعيد تاريخ كتابتها المذكور فى الصفحة الأولى، وقد أضيف اسم المكان الذى صدرت عنه، وهو مدينة «إسلام أباد» واسم صاحب المقدمة سالم عزام وقد كُتب إلى جانب التوقيع صفة الرجل باعتباره «الأمين العام».

ونفهم من الغلاف الأخير أن الجهة التى يتكلم باسمها «الأمين العام» هى المجلس الإسلامى فى لندن، وقد دَوّن عنوانه مفصلاً. نلفت النظر مؤقتاً ـ لحين الدراسة المفصلة ـ أن المقدمة قالت فى الفقرة الأخيرة إن هذا المشروع للدستور الإسلامى قد «أسهم فى إعداده كثيرون من العلماء والمفكرين ورجال السياسة وممثلى الحركات الإسلامية» (ص٥).

- بعد ثمانى سنوات من صدور «نموذج» الدستور الإسلامى القادم من إسلام أباد والصادر فى لندن، أصدرت فى القاهرة جماعة دعت نفسها «اللجنة الشعبية للإصلاح الدستورى» كتاباً عنوانه «الدستور الذى نطالب به» من تقديم الدكتور محمد حلمى مراد المسؤول السياسى المعروف فى «حزب العمل والإخوان المسلمين». وقد صدر هذا المشروع عام ١٩٩١م كبديل مقترح للدستور المعمول به منذ ١١ سبتمبر (أيلول) ١٩٧١م حتى الآن فى مصر.

هل من علاقة بين دستور إسلام أباد ودستور «اللجنة الشعبية» كما تسمى نفسها الجماعة التى انتدبها حزب العمل والإخوان المسلمين لصياغته؟

ربما نجد جواباً قديماً عند العقيد معمر القذافى حين اجتمع ببعض مفكرى وكتّاب «الأهرام» فى السابع من ابريل (نيسان) عام ١٩٧٢م. وهى الفترة التى نشأت فيها «الظاهرة» المصرية المركّبة: مطاردة الشباب الناصرى والماركسى فى الجامعات ودعم التيارات الإسلامية، وإحراق دار الأوبرا وبعض الآثار القومية وإحدى الكنائس، وغليان الحركة الطلابية والتحام المثقفين بها. كان هذا العام الحافل هو العام التالى مباشرة لعام «الدستور» الجديد الذى حرص الرئيس السادات أن يضيف إليه أن مبادىء الشريعة الإسلامية المصدر الرئيسى للتشريع.

ولكن هذا الجواب القديم لقائد «ثورة الفاتح» الليبية قد عرف من المتغيرات اللاهثة ما يستأنف الحكم على مدى مشاركته فى الأحداث، إذ إنه على الأقل فوجىء بعد عشر سنوات من اعتلائه عرش السلطة فى ليبيا، بأن الخمينى يزايد عليه إسلامياً. كان العقيد قد توصل تدريجياً قبل الثورة الإيرانية بسنوات إلى إعلان ما دعاه «سلطة الشعب». ثم كان الكتاب الأخضر الذى خصص فيه فصلاً عنوانه «القرآن

غــــيــــر الوطـــــنى

شريعة المجتمع». وأدرك الدارسون لدلالة الألفاظ أن القذافى أراد أن يجمع بين حسنيين، فقد عرّب المصطلح الأوروبى «الأمة مصدر السلطات» وهو الشعار التاريخى للعلمانية حيث حلّت فكرة «الأمة» مكان «الحق الإلهى» للملوك والباباوات. ولكنه أضاف فى الوقت نفسه أن القرآن شريعة المجتمع. وبما أن المجتمع شيء والدولة شيء آخر، فإن تنفيذ «سلطة الشعب» سيؤول إلى الدولة، بينما تطبيق القرآن سيؤول إلى المجتمع. أى إلى أفراد الشعب فى أخلاقياتهم وسلوكهم دون مساس «بالقانون». وتبعاً لذلك أدمجت الدولة الليبية وزارة العدل ووزارة الداخلية فى وزارة واحدة هى «الأمانة العامة للعدل». وهو الأمر الذى يتعارض ضمناً مع مبدأ الفصل بين السلطات فى الدولة الواحدة. وحتى يحلّ العقيد هذا التناقض فقد تحلل من قيود التسميات القانونية والدستورية المعروفة. وهكذا سميت أجهزة الأمن والمخابرات باللجان الشعبية، وألغيت التعددية الحزبية باسم كلمات مقدسة لها فى السياق معنى مختلف، وهى «من تحزّب خان»، فلم تعد هناك أحزاب أو تيارات أو اتجاهات. وإنما



هناك «مؤتمر الشعب» الذى يضم كل الشعب دون الحاجة إلى نواب «فالتمثيل تدجيل». كانت أثينا القديمة تداعب خيال العقيد حين كانت ديموقراطيتها فى بعض المناطق وفى بعض الأوقات تضم «كل الشعب» الذى كان من الممكن جمعه فى مكان واحد.

ولكن العقيد كان يحرص على أن يكون «نموذجه» عالمياً أممياً يسود الكرة الأرضية بأسرها، فجاء الكتاب الأخضر فى كل اللغات بالحرف والصوت والصورة ليخاطب الدنيا بأن ليبيا ـ التى منذ القديم يأتى منها كل جديد ـ تقدم البديل الجذرى لدكتاتورية الليبرالية الغربية والماركسية الشرقية على السواء. هذه هى «النظرية العالمية الثالثة» التى تمحو فكرة الحزبية من أساسها، فلا تعدد أحزاب كما هو الحال فى الغرب ولا للحزب الواحد كما هو الحال فى الشرق. وبدلاً من أن يستولى الأفراد على الثروة فى الرأسمالية، وبدلاً من أن تستولى عليها الدولة فى الاشتراكية، فإن «الشعب» هو الذى يستولى عليها فى الجماهيرية. للشعب إذن كل الثروة وكل السلطة وكل السلاح أيضاً، فالجيش هو كل الشعب.

بـــــدايـــــات

وحين واجهت العقيد مسألة الدين كعقبة يمكن أن تحول دون انتشار النظرية العالمية الثالثة، فقد ارتبكت خطاه لبعض الوقت. أرسل فى إحدى المرات الرسائل إلى رؤساء بعض الدول العظمى يدعوهم إلى الإسلام. وحين وصل اثنان من رواد الفضاء السوفيات إلى الأرض وقد فارقا الحياة كتب لبريجنيف يقول: لو أنهما كانا من المسلمين لما كانت هذه نهايتهما، ادخل وأمتك فى الإسلام قبل فوات الأوان. وفى إحدى لحظات احتدام الحرب فى لبنان دعا المسيحيين اللبنانيين إلى الإسلام حتى يمكن حلّ المشكلة نهائياً من جذورها.

ولكن العقيد نفسه هو الذى قال فى مرة أخرى إن «الإسلام دين الأمة» و«لكل قومية دينها». ومن ثمّ «فالإسلام دين العرب وحدهم». وهو أيضاً الذى قال فى مصر: «كلنا مسلمون، بعضنا يذهب إلى المسجد والآخرون يذهبون إلى الكنيسة». كان ذلك خلال الزيارة التى قام بها عام ١٩٧٢م واجتمع بنا فى «الأهرام» وسأل لويس عوض فى مكتب توفيق الحكيم: لماذا أبقيت على اسمك وهو اسم ملك فاسد؟ فأجابه لويس بهدوء: لقد سُمِّيت باسم رجل عظيم هو العالم والمكتشف الشهير لويس باستير. ولأن المصادفة وحدها ـ ربما ـ هى التى حددت تاريخ زيارته مع تعاظم الحركة الطلابية فقد صرّح حرفياً: اعتبرونى طالباً فى جامعة عين شمس. وهناك من يرى أن السادات وجد فيه حينذاك خير دعم للتيارات الإسلامية فى الجامعة. ولكنه فى جميع الأحوال استطاع أن يصبح نجماً وملهماً بين قطاعات من الشباب العربى الغاضب.

وفى جميع الأحوال أيضاً كانت الفكرة «العالمية» أو الأممية تداعب خياله سواء أكانت الدعوة الإسلامية هى الراية أو الاشتراكية، فهو قادر على التوائم مع المتغيرات الإقليمية والدولية. وهو يستطيع «التطرف» إلى أقصى درجات التطرف يميناً أو يساراً حسب الظروف وبدون مقدمات فى أغلب الأحيان. وقد أنفق المال الكثير لتثقيف العالم بالنظرية العالمية الثالثة، ولكنه أنفق مالاً أكثر لتدريب وتسليح حركات التحرير من أفريقيا إلى أيرلندا إلى الفلبين. ولم تكن مسألة «التحرير» بحدّ ذاتها هى التى تقلقه، وإنما مسألة الأممية الخضراء، أى تطبيق مقولات الكتاب الأخضر على العالم بأكمله إنقاذاً للبشرية من الشيوعية والرأسمالية.

ولم يكتشف العقيد غالباً أن الأموال الهائلة التى أنفقها على النظرية والتحرير كانت من حظ تجار الكلام من مختلف الجنسيات وتجار السلاح العابر للشعارات. ولكن الشعب الليبى هو الذى اكتشف أنه لا يعيش فى أثينا القديمة، وأن سلطة الشعب واللجان الشعبية وأمانة العدل والديموقراطية الجماهيرية ليست أكثر من تسميات جديدة لأجهزة الأمن المتنوعة. وأن أموال النفط التى كان أحفادهم سيعيشون منها مرفهين قرناً كاملاً فى المستقبل قد ذهبت سدى فى مهب الرياح «الأممية» السوداء والصفراء والحمراء. أما الأممية الإسلامية الخضراء فلم يروا تخومها قط.

ما اكتشفه العقيد مبكراً هو صعود النجم الإيرانى. اكتشف أولاً المفارقات، فالإيرانيون يسمون دوائر الدولة العليا بالوزارات كغيرهم من أهل البينيا كلها. ونسى أن كلمة «وزير» ليست طارئة على أية دولة إسلامية فى التاريخ القديم أو الوسيط أو الحديث. والإيرانيون كذلك لهم دستور وقوانين وبرلمان ورئيس جمهورية، ومن الناحية الشكلية لديهم أحزاب وانتخابات للنواب والرئيس. وحينئذ رأى الجماهيرية على يسار الجمهورية الإيرانية. واكتشف ثانياً أن هناك مرشداً عاماً للثورة ليس هو الرئيس، فاقتنع بأن الجماهيرية العظمى لن يكون لها رئيس، وإنما «قائداً عاماً للثورة» فهو لا يحكم وزملاؤه من القادة لا يحكمون. ولكنه

الخطاب غير الوطني

عملياً لم يرفض في أي وقت أن يعامله العالم كله باعتباره رئيس دولة، ولم يتنازل هو أو زملاؤه عن الإمساك بمقاليد السلطة. وبالرغم من أن الأعراف الدبلوماسية الدولية تلزمه بأن يكون له سفراء وسفارات فقد أجاب: ليبيا ليست دولة، لقد ألفتها، وليست لنا سفارات، بل مكاتب شعبية ومكاتب أخوّة. ومع ذلك فإن المسؤولين في هذه المكاتب لا يرفضون معاملة العالم لهم كسفراء.

غير أن الاكتشاف الأكبر والأخطر هو أن إيران تقوم بما يسمى «تصدير الثورة». وبسبب هذا التصدير دخلت في حرب طاحنة مع العراق ثماني سنوات، وأصرّت ومازالت تصرّ على احتلال الجزر الثلاث التي تملك السيادة الشرعية عليها دولة الإمارات. كذلك، فإيران صاحبة حضور مسلح في جنوب لبنان. وبالتدريج أضحت ذات نفوذ رسمي في السودان، وذات نفوذ آخر بين الجماعات الإسلامية في بعض الأقطار العربية وبعض أجزاء فلسطين المحتلّة. بل إن إيران في بعض الأوقات استطاعت التمدد الخارجي عبر أعمال الإرهاب. وكانت باريس من محطاتها الشهيرة. ثم تمكنت إيران بحكم الجوار واللغة والمذهب أن تتوغل في أعماق آسيا الوسطى حيث الجمهوريات الإسلامية، السوفياتية



سابقاً. وهكذا ترشح إيران نفسها قوة إقليمية عظمى في منطقة شديدة الحساسية من زاوية الجغرافيا السياسية.

ماذا يفعل العقيد الذي سبق إيران في رفع الشعار الأممي أو الأممية الخضراء، أي الأممية الإسلامية، وهو الذي ينتمي إلى مذهب الغالبية العربية؟

في حرب الخليج الأولى اتخذ موقفاً ثابتاً إلى جانب إيران، على عكس الموقف الرسمي والشعبي للعرب. وقام في الوقت نفسه بحربه مع تشاد.

ولولا حرب الخليج الثانية لكانت الهزيمة السياسية لإيران في حربها الأولى مؤكدة. أما العقيد، فإن هزيمته في تشاد لا تحتاج إلى تأكيد.

وما هي النتيجة؟

باختصار، إن أكثر دعوتين وضوحاً إلى الأممية الدينية قد باءتا بالخسران، بالرغم من انطلاقهما أولاً وأخيراً من «سلطة دولة» بكل ما يعني هذا المصطلح من قوة مالية وعسكرية. بل إن النتيجة في مشهدها المباشر تقول: إن العالم الإسلامي لم يكن مشرذماً كما هو اليوم: بلد عربي مسلم كالعراق يغزو بلداً عربياً مسلماً هو الكويت، بكافة مضاعفات هذا الغزو على العراق والكويت والعرب جميعاً اقتصادياً وسياسياً

بـــــــدايـــــــات

وعسكرياً وثقافياً. بلد آسيوى مسلم تتناحر فصائله المسلحة بعد تحريره هو أفغانستان. بلد أفريقى مسلم تتقاتل فصائله المسلحة لحدّ استدعاء القوات الأمريكية والدولية التى ساهمت بدلاً من الإنقاذ فى توسيع وتعميق أنهار الدم هو الصومال. بلد مهدد بانفصال جنوبه عن شماله هو السودان. بلاد فى حالة حرب أهلية معلنة وأخرى مكبوته كما فى الجزائر ومصر حيث الإرهاب المسلح باسم الدين يهدد الدولة والشعب معاً. البوسنة والهرسك فى صراع الحياة والموت. كذلك اللبنانى فى الجنوب والفلسطينى فى الضفة والقطاع. صورة العربى والمسلم فى شوارع العالم وكأنه مشروع إرهابى أو إرهابى متنكر.

هذا هو «العالم» الإسلامى، فمن يبيع شبابنا وهم «الأممية الدينية» لدرجة تدمير الوطن الحى الملموس من أجل الفردوس المفقود؟

كان الشيوعيون هم الذين يؤمنون بالأممية البروليتارية فيرسل السوفيات صواريخهم إلى كوبا، ويرسل الكوبيون جنودهم إلى أنغولا. ولكن البشرية كلها أفاقت على أن الأمر لم يتجاوز «استراتيجية كونية لدولة عظمى» لا علاقة لها بالنشيد الأممى من قريب أو بعيد. وحين هبطت قوات حلف وارسو فى بودابست وبراغ اكتشف الضباط والجنود والعالم أن الدبابات الأممية كانت تقتل الأمميين أنفسهم، وأنها كانت تذبح الحرية لا أكثر ولا أقل. وكانت الفجيعة الإنسانية الكبرى أن النشيد الأممى هو الشعار الذى يخفى الأنياب المغروسة فى لحم وعظم ودم القوميات المقهورة.

و«العالم الحر» كان أيضاً الأنشودة الأممية للرأسمالية العالمية وهى تنهب المستعمرات، وهى تفترس فيتنام، وهى تنبح الينكى وتضع بيفوشيه مكانه. كانت المخابرات وحدها هى الجهاز الأممى القادر ومازال على التدخل هنا وهناك بما يناسب المصلحة الاقتصادية والسياسية والاستراتيجية لقلة قليلة من الاحتكارات العالمية.

وكانت السلطنة العثمانية قبل هؤلاء وأولئك هى آخر معقل إسلامى لادعاء الأممية الدينية قبل أن يكشف سقوطها عن صعود القومية الطورانية، كما كشفت إيران عن صعود القومية الفارسية.

ومع ذلك كان هناك من يعارض القومية بالدين. كان الإخوان المسلمون أول من قال بأن لا قومية فى الدين، وأن الإسلام «جنسية» كل مسلم على ظهر الأرض. أما القومية فهى شر الشرور، فالوطن ليس هو الجغرافيا أو التاريخ أو الحياة المشتركة أو الاقتصاد أو الثقافة أو التكوين النفسى، وإنما هو «العقيدة». لذلك كانت مأساة من نطلق عليهم «العرب الأفغان» هؤلاء الذين آمن بعضهم وارتزق البعض الآخر بضرورة «الجهاد لنصرة الإسلام». كانت المأساة أن الأفغان ـ الأفغان المسلمين جميعاً هم الذين يتذابحون الآن، أما الأفغان ـ العرب فهم الذين يشعلون النار فى أوطانهم الأصلية. وهكذا يدفع المسلمون ـ وليس المخابرات الأمريكية صاحبة الفضل الأكبر ثمن الوهم الأممى الذى شحنت به بعض القوى المحلية والأجنبية عقول شبابنا فيندفع إلى نوع من الانتحار شعاره هدم المعبد على من فيه.

لذلك علينا ونحن نقرأ الدساتير المقترحة لإقامة دولة إسلامية أن نتساءل عن العلاقة بين هذه المشاريع والدعوات أو التحققات التى سبقتها وتلتها. يجب أن نتساءل أيضاً عن الوجه الآخر للعملة: هل الدول الإسلامية الراهنة ليست إسلامية، أم أن هناك مفهوماً آخر للإسلام لا يعرفه المسلمون فى هذه الدول؟ هل هى دعوة حرّة خالصة لوجه الله والإسلام، أم أن لها علاقة حميمة باستراتيجيات إقليمية تتستر بالدين؟

منذ بداية السبعينيات وهناك عشرات الندوات والمؤتمرات للمثقفين

الخطاب غير الوطنى

العرب يتنادون إلى مناقشة العلاقة بين الدين والقومية، فهل وصلنا إلى موسم الحصاد: إرهاباً دموياً وتدميراً وطنياً؟ وهل تكون هذه المشاريع الدستورية من المتفجرات المخبوءة تحت ثياب «المعتدلين».

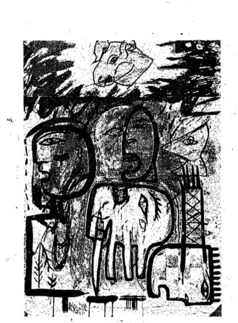
لنقرأها إذن.

(٢)

ثلاث وقائع متقاربة فى التوقيت وأعمار أصحابها من الشباب. كان العنصر المختلف بينهم هو المكان والجنسية.

أما الواقعة الأولى فقد شهدتها إحدى مدارس القاهرة حيث رفضت بعض الطالبات رفع العلم الوطنى، وصممن بديلاً عنه يشبه علم إحدى الدول العربية. ولما سئلن عما يفعلنه أجبن بلسان واحد: هذا العلم المصرى لا يعترف بأن أرض الله كلها أرض الإسلام، وبلادنا جزء منها فلماذا تتميز بعلم خاص وكأنها تنكر أننا أمة إسلامية واحدة.

والواقعة الثانية شهدتها عاصمة خليجية. كان الشاب يسأل زميله: هل أنت مسلم؟ أجابه الآخر: والحمد لله. عاد الأول يسأل: لماذا تقف إذن ضد ضم الكويت إلى العراق؟ أجابه الثانى: كلاهما دولة مستقلة، فلا يجوز لإحداهما أن تعتدى على الأخرى؟ قال له الأول: أنت إذن لست



مسلماً، لأن الكويت والعراق أرض الإسلام، ولا معنى للقول بأن إحداهما ضمت الأخرى أوغزتها، وإنما هو خطوة نحو وحدة الأراضى الإسلامية.

أما الواقعة الثالثة فقد كنتُ طرفاً فيها. صادفت شابين فى مترو باريس يتصفح أحدهما أحد أعداد «الوطن العربى». وبدافع الفضول تقدمت منهما وسألت من جلست إلى جواره: سمعتك تبدى ملاحظة على المجلة لزميلك. أجابنى: ليست ملاحظة على هذا العدد بالذات، وإنما على اسم المجلة نفسها، فليس هناك وطن سوى دار الإسلام ولا جنسية للمسلم غير عقيدته، ولا حضارة له غير الحضارة الإسلامية. أما القول بوطن عربى أو أمة عربية أو حضارة عربية، فكلها مسميات تخاصم صحيح الدين.

هذه الوقائع الثلاث توحى بأن قطاعاً من الشباب العربى قد نفض يديه تماماً من فكرتين محوريتين كانتا من «الثوابت» هما: الفكرة الوطنية والفكرة القومية. بالرغم من أن الفكرة الأولى قد نشأت وتطورت فى سياق الكفاح الشعبى ضد الاستعمار الغربى، كما أن الفكرة الثانية ولدت ونمت وترعرعت إما فى مواجهة السلطنة العثمانية وإما فى مواجهة التخلف غداة الاستقلال.

بـــــــدايـــــــات

ومع ذلك، فإنه من المستحيل تبرئة الفكر العربى الحديث مما آلت إليه الفكرتين من شحوب وانحسار لدى الأجيال الجديدة، والاكتفاء باتهام الإسلام السياسى أو بهشاشة النظم العربية.. إذ لابد من الإقرار سلفاً بأن «أممية» الإسلام السياسى لا تعتمد على الواقع، وإنما على الفراغ الذى تخلف عن سقوط العديد من الأطروحات الأخرى فى النظر والتطبيق على السواء. كذلك لابد من الإقرار بأن هشاشة النظم العربية لا تعتمد على ثوابت وأقدار، فكثيرون هم المثقفون الطليعيون الذى كانوا فى صفوف المعارضة ـ جذرياً ـ وأصبحوا فى مقاعد السلطة أو بالقرب منها، ومع ذلك لم تتخفف النظم عن هشاشتها. حدث ذلك فى تجربة البعث (سوريا والعراق) وحدث مثله فى مصر الناصرية، وحدث أيضاً فى «ماركسية» اليمن الجنوبى، وكذلك فى جبهة التحرير الجزائرية. ورأينا وسمعنا ولمسنا كيف يتحول بريق الفكر المعارض إلى سحب من الدخان فى مواقع السلطة. وحين ينقشع الدخان فى الهزائم من كل نوع ندرك يقيناً أن السلطة جاءت تكذيباً عملياً مدوياً للفكر. وحين يفقد الفكر مصداقيته، فإنه يفسح الطريق أمام الفكر الآخر أو الفكر المضاد. ليس من فراغ فى السياسة. الكأس الفارغة مليئة بالهواء بكل ما يشتمل عليه من عناصر ومكونات نظيفة أو ملوثة.

والشباب العربى فى الوقت الحاضر لم يفقد بعضه الإيمان بالوطن وبعضه الآخر الإيمان بالأمة لمجرد أن الخطاب الأممى للإسلام السياسى قد شاع وانتشر. وإنما لأن هذا الخطاب بالرغم من تهافته قد اكتشف الفرصة سانحة فى غياب الخطاب الوطنى والقومى الجديد القادر على ملء الفراغ الناتج عن فساد الخطاب القديم للفكر العربى الحديث والمعاصر، وما اقترن به من تجارب فى التطبيق ثبت فسادها وهزمها الواقع هزائم مريرة.

والشائع أن «السلفية» مصطلح يطلق أحياناً على الأفكار والحركات التجريدية فى التاريخ الإسلامى الحديث (علال الفاسى وعبدالكريم الخطابى، ابن باديس والأمير عبدالقادر، عمر المختار، الإمام محمد عبده على سبيل المثال). كما أن المصطلح نفسه يطلق على الأفكار والحركات الراديكالية (أبوالحسن الندوى، أبوالأعلى المودودى، سيد قطب على سبيل المثال أيضاً).

ولكننا سوف نستخدم السلفية هنا بمعنى «الماضوية» ونقول: إن الفكر العربى الذى هيمن على أجيال النصف القرن الأخير كان فى بنيته الأساسية فكراً سلفياً حتى ولو ارتدى ثياباً تقدمية وثورية إلى بقية المصطلحات التى تحتتها الأنظمة ومعارضوها على السواء. بل كان هؤلاء المعارضون فى الأغلب جزءاً لا يتجزأ من هذه الأنظمة داخلها وخارجها. وكانت «الطلائع المثقفة الثورية» هى ذاتها التى صاغت هذه الأوصاف والشعارات.

كانت السلفية بمدلولها الماضوى هى لب لباب مختلف اتجاهات الفكر العربى، فالعصر الذهبى يشكل عمودها الفقرى جميعاً. قومية سلفية، واشتراكية سلفية، وليبرالية سلفية أيضاً. ومن نافل القول إن الإسلام السياسى منذ كان جنيناً يحبو، وهو إمام السلفية المعاصرة.

كان الفكر القومى ينادى ولايزال بأمة عربية واحدة «ذات رسالة خالدة». وبالطبع كانت الرسالة الخالدة هى الإسلام. وكانت المفارقة أن الذى قال ذلك هو السياسى والمفكر السورى ميشيل عفلق فى رسالته عن الرسول الكريم. ولم يفتح أحد ملف الأسئلة الكبرى: كيف يمكن للإسلام الذى جاء للعالمين أن يكون رسالة أمة بعينها؟ وكيف لأمة من الأمم أن تدعى الخلود لمجرد الزعم بملكيتها لرسالة خالدة؟ ولم يكن الذى أجاب بالإيجاب بعثياً. كان معمر القذافى الذى قال بأن لكل أمة دينها،

الخطاب غير الوطنى

وأن الإسلام هو دين الأمة العربية. ولم يكن أحد يدرى أن هذا الالتباس الأول بين القومية والدين يستبعد المسيحيين العرب من هويتهم العربية. كانت أطروحة العصر الذهبى رابضة فى دهاليز الفكرة القومية التى تضمر «المدينة الفاضلة» وتبشر بها على نحو يذكر بما كانت عليه الدولة الأموية.

وبالرغم من أن الإسلام كان واضحاً فى دعوته للشعوب والقبائل أن تتعارف، فإن دعاة «الأمة العربية الواحدة» لم يفطنوا قط إلى مغزى التعددية فى تكوين هذه الأمة. ومن ثم كان البعد العرقى بارزاً فى الدعوة إلى الواحدية، وليس إلى قبول الخصائص المتعددة للشعوب العربية. والحق أن «العصر الذهبى» فى مخيلة رواد الفكر القومى لم يكن، عملياً، أياً من مراحل الدولة الإسلامية القديمة أو الوسيطة. كما أن «المدينة الفاضلة» لم تكن من وحى أية مدينة إسلامية متحققة. وإنما كان العصر الذهبى الحقيقى فى الفكر المكبوت أغلب الوقت والمعلن أحياناً، هو عصر بسمارك فى ألمانيا وعصر غاريبالدى فى إيطاليا. كانت الوحدتان الألمانية والإيطالية هما مصدر الخيال الوحدوى عند القوميين العرب الأوائل. وهو خيال التاريخ الأوروبى فى أزمنة مضت، ولا علاقة له بأى «تراث عربى» أو «أصالة إسلامية»



كما تقول دعواتهم أو كما تزعم ادعاءاتهم. وقد تمت الوحدتان الألمانية والإيطالية فى سياق تاريخى خاص بأوروبا يحتم العنف. وقد ورث الفكر القومى العربى بذرة العنف من هذا التراث. ورثه فى الشىء ونقيضه، فقد وقّع بعض من ألمع رموز هذا الفكر على عريضة تأييد للانفصال بين مصر وسوريا عام ١٩٦١م وكان انفصالاً عسكرياً مسلحاً، بينما أخذ البعض على جمال عبدالناصر أنه لم يتدخل بالسلاح لفض هذا الانفصال باعتباره رئيس الدولة «الواحدة». لم يفكر أحد فى المقدمات التى أدت إلى النتائج، وهى أن الوحدة الاندماجية الشاملة والفورية بقيادة العسكر تعنى العنف والعسف، باستبعاد الشعوب التى تتوحد فى صنع مصيرها بالطريقة التى تختارها، وباستبعاد الخصائص النوعية لكل شعب عن دائرة صنع القرار. ولكن هذا الاستبعاد الذى استلهم العنف من تجارب أوروبية فى زمن مضى، استلهم المثالية المتعالية من مفكر لا علاقة له بالعرب ولا بالإسلام إلاّ من حيث كونه كان متعصباً للصهيونية ومدينتها الفاضلة: هو الفيلسوف الفرنسى برغسون. كان الرجل دون غيره هو مصدر الإلهام الفكرى لهؤلاء الذين لم يكفوا يوماً عن ترديد أناشيد الأصالة. كان هناك عبدالرحمن

الكواكبى من صميم تراثنا الحديث ينادى بالعروبة والديموقراطية، ولكنه لم يخطر على بال أحدهم.. لأن مثالية برغسون التى بلورها فى الفكرة الصهيونية النقية كانت أكثر تطابقاً مع «روح العنف» فى خاتمة المطاف. وقد لا يكون غريباً أن تُبنى الدولة الصهيونية بالعنف الدموى إلى يومنا. ولكنه من الغريب أن يتبنى الضحايا المثالية اليهودية ـ البرغسونية فى الحلم الوحدوى العربى. والمشترك واحد: هو التفسير العنصرى لشعب الله «المختار» الذى لم يكن سوى المجموعة الضيقة من صفوة المؤمنين بالله الواحد، أو «خير أمة أخرجت للناس» من أوائل المؤمنين به وبرسوله الكريم فى صدر الإسلام. هذا التفسير هو الذى خرج بهذا النص وذاك عن سياقه ودلالاته المباشرة التى لا تعنى مطلقاً اليهود المعاصرين أو جميع المسلمين فى مختلف الأزمنة.

ولكن هذا التفسير الذى قاد إلى بناء الدولة العبرية كأبشع مثال للكيان العنصرى فى القرن العشرين، هو نفسه الذى قاد إلى الدولة القومية العربية التى اتخذت من قمع شعوبها دستوراً غير مكتوب. بل إنها الدولة التى لم تستطع على مدى تاريخها المعاصر أن تحقق حلمها فى الوحدة بين دولتين أو بين حزبين هما فى الأصل حزب واحد. وهى كذلك الدولة التى منيت بالهزائم المتتالية فى ميادين القتال والتنمية والتقدم.

ويكفى أن نستعيد مذابح الحرية فى الأقطار «القومية التقدمية» من المحيط إلى الخليج لندرك أن الاستبداد قد لازم التجربة القومية فى الفكر والتطبيق وفى الحكم والمعارضة. ويكفى أن نستعيد تجارب الوحدة بين مصر وسوريا وبين سوريا والعراق وبين مصر وسوريا وليبيا وبين ليبيا وتونس وبين ليبيا وسوريا وبين ليبيا والمغرب، لندرك أن الانفصال جرثومة كامنة فى قلب الفكر القومى. ويكفى أن نستعيد هزيمة ١٩٦٧م وحرب لبنان واجتياح لبنان الأول والثانى والثالث وحرب الخليج الأولى والثانية وحرب القبائل فى جنوب اليمن لنوقن أن الهزيمة الساحقة كانت النصيب العادل للفكر والتجربة على السواء: فكر القومية الملتبسة بالدين تارة، وبالعرق تارة أخرى، وبالعنف فى جميع الأحوال.

هل هناك مناخ أصلح من ذلك للتخلى عن الوطن الملموس والأمة القائمة بالإمكان إلى أممية وهمية؟ ولقد ركزنا على التيار القومى لأنه ظل التيار الصاعد فى الخمسينيات والستينيات، ولأنه التيار الذى تمكن من السلطة فى أكثر من بلد عربى تحت رايات تميزه بأنه «تيار المستقبل».

ولكن هذا التيار لم يكن وحيداً، وإنما كان له شريك متواضع حيناً بالتحالف وأحياناً بالتخاصم، هو التيار الاشتراكى. وهو تيار ماركسى يؤمن بالأممية فى حدود المؤتمرات والمهرجانات، ولا علاقة له عملياً بها. وهو تيار ثقافى فى الأغلب سياسى فى الأقل. ولأنه فى المعارضة معظم الوقت، فإن اختبار أفكاره فى التطبيق تبدو صعبة المنال لخصوصية العمل السرّى. ولم يحدث أن كانت هناك دولة عربية ماركسية إلاّ إذا اعتبرنا أن اليمن الجنوبى كان من قبيل المجاز دولة ماركسية انهارت فوق أكوام من الجماجم واختفت فى بحيرات من دماء القبائل. والتجربة الأخرى فى السودان دامت ثلاثة أيام لأنها بالرغم من ردائها العسكرى أفصحت عن سذاجة سياسية بعيدة المدى. أما فى العراق فقد تلطخت بعض صفحاتها بالدم وبعضها الآخر بالتبعية للسلطة وبعضها الثالث بالضعف، ثم التشرذم. وتميزت التجربة فى لبنان بالتكيّف مع الواقع الوطنى والقومى لدرجة الانخراط فى الحرب وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من هذا الواقع. وفى مصر لم يخطط الماركسيون المصريون فى أى وقت لسلطة اشتراكية، وإنما كان كفاحهم المستمر من أجل الديموقراطية والاستقلال. وكان الشيوعيون

الخطاب غير الوطنى

المصريون أول «حزب» يحلّ نفسه بنفسه فى العالم قبل الانهيار السوفياتى بربع قرن. وفى المغرب العربى لم تكن هناك أحزاب ماركسية ذات وزن فى أى وقت لاعتبارات النشأة ـ خاصة فى الجزائر وتونس ـ المرتبطة فى المخيلة الشعبية بالحزب الشيوعى الفرنسى واختياراته.

غير أن الشيوعيين العرب باختلاف اتجاهاتهم وتقليعاتهم ومصائرهم لم تكن لهم فاعلية واضحة إلاّ فى الثقافة، فأحزابهم فى الأغلب الأعم كانت تنظيمات نخبوية لم تترك بصمة متميزة على الشارع الشعبى. وقد كانت الشيوعية فى وجدان المواطن العادى تعنى الإلحاد من جهة والاستبداد من جهة أخرى. لذلك نجحت الحكومات الوطنية والقومية فى تصفيتها، سواء ما كان منها ـ أى من هذه الحكومات ـ على صلة بالولايات المتحدة الأمريكية أو الاتحاد السوفياتى. ولم يكن انهيار المعسكر الشرقى إلاّ تتويجاً لانهيار الحلم عند قطاعات من الشباب كانت على ثقة من أن الاشتراكية لا تتعارض مع الاستقلال الوطنى ولا مع القومية العربية ولا مع الدين. ولكن ما كانت تظنه دعاية مغرضة من الامبريالية وتشويها متعمداً من الرأسمالية، تراءى لها فى السقوط



السوفياتى على غير هذا النحو. وأن اصطناع التناقض بين العدل والحرية لا يحقق العدل ولا الحرية.

وبالرغم من أن الاشتراكية كانت حلماً نخبوياً لقلة قليلة من المثقفين، إلاّ أن غياب هذا الحلم بالمدينة الفاضلة والأممية البروليتارية أفسح المجال للحلم البديل، بمدينة أخرى وأممية لا يمحوها سقوط الأنظمة. وقد اختلطت الأفكار بالنماذج الاجتماعية والوسائل بالغايات، فلم يرث الشباب عن الماركسية سوى العنف والحكم الشمولى وفكرة الأممية. وليس بالضرورة أن يكون هذا الميراث عن الماركسية العربية. يكفى ما أفصحت عنه انهيارات الدول والمجتمعات. وإذا كان ثالوث العنف والحكم الشمولى والأممية فى الماركسية من أجل «الدنيا»، فقد كان ممكناً توظيف الأفكار والممارسات ذاتها من أجل «الدين والدنيا» معاً. هكذا استفاد الإسلام السياسى من الفراغ الكبير الذى خلفه الفكر القومى ومن الفراغ الضئيل الذى خلفه الفكر الاشتراكى. وهو ضئيل، لكنه مؤثر. ذلك أن «سلطة النص» عند الماركسيين و«العمل السرِّى» كانا من أبلغ الدروس التى استفادت منها الجماعات الإسلامية.. فسلطة النص والعمل السرِّى هما الإطار اللازم لأفكار الحاكمية والفريضة الغائبة.

وهى الأفكار التى تتخذ وسيلتها من العنف وإقامة الحكم الشمولى لغاية واحدة هى الأممية التى تنبذ العقيدة الوطنية وكل ما له علاقة بالفكر الوطنى أو الديموقراطى أو الاستقلال. وهكذا كانت انجازات وهزائم الفكر القومى والاشتراكى رصيداً لا ينضب لأى نقطة بدء ينشدها الإسلام السياسى وأحلامه الأممية: فكرة العصر الذهبى والمدينة الفاضلة، والقمع.

ولم تكن الليبرالية العربية أفضل حالاً من القومية والاشتراكية. كانت أولاً قد أصبحت فى خبر كان منذ أقبلت الأنظمة العسكرية. وكانت ذكرياتها ثانياً لا تخرج عن الانقلابات الدستورية المتوالية. وكان لبنان، ثالثاً، قد دفع ضريبة «ليبرالية الطوائف» حرباً طاحنة أكثر من خمسة عشر عاماً.

وكان الإسلام السياسى يملأ الفراغ الناشىء عن هذه الغيابات كلها، بل هذه الأرصدة من العنف والفساد والعنصرية. ولكن الحقيقة التى تكاد تغيب فى هذا السياق المزدحم بالإدانة للآخرين هو أن الإسلام السياسى نفسه كان صاحب المبادرات الأولى إلى العنف من قبل أن يأتى العسكر وقبل أن ترتفع رايات العروبة. وكان صاحب الخطاب غير الوطنى من قبل أن ترتفع رايات الأممية.

وهو الآن يحيطنا علماً بأنه يريد دولة دستورية، يقدمها لنا فى وثائق مكتوبة.

(٣)

لم تتبدد أرصدة العنف التى تركتها الدولة شبه القومية شبه الاشتراكية حتى الدولة شبه الليبرالية (كلبنان وحربه الطويلة)، فإن هذه الأرصدة من القمع الوحشى قد ارتبطت دائماً بشعارات ذهبية، وضمناً بمفهوم «الأخلاق». قامت دولة العنف القومى والاشتراكى والليبرالى باسم الدفاع عن «وحدة العرب» و«العدالة الاجتماعية» و«الوحدة الوطنية». ثم أسفرت أنهار الدماء فى السجون والمعتقلات والمنافى والمهاجر والجبال والسهول والشوارع والزواريب عن «التشرذم العربى» و«الظلم الاجتماعى» و«الانقسام الوطنى». أى أنه إذا كانت الميكافيلية العربية قد اتخذت من القمع الوحشى وسيلتها لغايات نبيلة، فإنها لم تحقق هذه الغايات فأصبح العنف ـ عملياً ـ هو الوسيلة والغاية معاً.

لم يتبدد هذا التراث مع سقوط الأحلام واحداً بعد الآخر، وإنما أقبل حلم «الأممية الدينية» بديلاً مسلحاً بالمفهوم الأخلاقى نفسه: العنف لإحياء الأمة الإسلامية على أنقاض الحلم الوطنى والحلم القومى معاً.

تقول المادة الأولى من دستور المجلس الإسلامى فى لندن إن «الحكم كله لله تعالى». وهذه هى المقولة الأولى فى دولة الجماعات الإسلامية: أطروحة الحاكمية التى أخذها سيد قطب عن المودودى، والتى تنفى عن «الأمة» أن تكون مصدراً للسلطات. وبما أن الحاكم الفعلى الذى سيمارس السلطة على الأرض من البشر، فإن التباساً حتمياً لابد أن يقع عن المسافة التى تصل وتفصل بين السلطة ومصدرها. ومن ثم فالنص الدستورى القادم من لندن ـ إسلام أباد يمنح «الحق الإلهى» فى السلطة لفرد أو جماعة من البشر لن تحتاج إلى رأى الشعب أو الأمة فى تسيير أمور الدولة بما فيها تطبيق الشريعة. وإنما هناك الفقرة «ب» من المادة الثالثة حيث الإقرار بأن «الشورى منهج وأسلوب فى الحكم» دون إفصاح عن ماهية الشورى التى اختلف من حولها الفقه الإسلامى اختلافات شهيرة. ولكنها فى جميع الأحوال تتكون من أهل الحل والربط، ولا إلزام كما قال الشيخ الشعراوى أو مساءلة للحاكم. وهكذا يخلو الدستور (الإسلامى) من واردات بريطانيا وباكستان من أية إشارة إلى التعددية الحزبية والسياسية والفكرية، فلا أحزاب ولا برلمان ولا أفكار خارج النظام الفكرى (المرموز

الخطاب غير الوطنى

إليه فى الهوامش بالشريعة).

والمادة الثانية من هذا الدستور تحدد أن البلد المعنى الذى سيطبق الدستور الإسلامى (هو جزء من العالم الإسلامى، والمسلمون فيه جزء من الأمة الإسلامية). والمكبوت فى هذا النص هو أن البلد إذا كان عربياً فهو لا ينتمى إلى أمة عربية. فهناك فقط أمة إسلامية ينتمى إليها المسلمون من أبناء هذا البلد وحدهم، ذلك أن الأمة العربية على النقيض من هذا المفهوم تضم المسلمين والمسيحيين على السواء. والمعنى المقصود هو استبعاد غير المسلمين فى النهاية من حق المواطنة فى «الأمة الإسلامية». وهى الجسم الدستورى للدولة الإسلامية التى ينظمها هذا الدستور.

وقد أوضحت المادة الرابعة عشرة هذه المسألة إيضاحاً تاماً حين قالت فى (أ) أن المواطنة ينظمها القانون، وأردفتها فى «ب» أن «مواطنة الدولة الإسلامية حق لكل مسلم» فقط. والمغزى الذى لا يقبل التأويل هو أن المواطن الباكستانى تحق له المواطنة فى مصر أو لبنان أو سوريا أو العراق أو السودان أو الأردن دون أن يتساوى معه فى هذا الحق المواطن المسيحى فى هذه الأقطار.

المواطنة إذن حق عقيدى، والعقيدة هى الجنسية. وبالرغم من أن



الدستور المذكور ينص فى مادته السادسة عشرة على أن «لا إكراه فى الدين» فإنه لا يعطى لغير المسلمين أية حقوق فى الدولة سوى «حق ممارسة الشعائر الدينية» كأية جالية أجنبية. والمسكوت عنه فى هذه النصوص أن «الإكراه» مضمر منذ سلب المواطن غير المسلم حق المواطنة فى أرض آبائه وأجداده. أى منذ أصبح مواطناً من الدرجة الثانية أو الثالثة.

أما الباب الرابع فيخصصه مشروع الدستور للإمامة التى يرى أنها «أصل تستقر به قواعد الدين وتنتظم به مصالح الأمة». وفى هذا الباب تتحدد الجهات التى يتعهد أمامها الإمام بالتزاماته نحو الأمة، وهى: مجلس البيعة ومجلس العلماء والمجلس الدستورى الأعلى وقيادة القوات المسلحة. وندرك من هذا التصنيف الذى يمثل أعلى سلطة فى البلاد أن نظام الحكم يعتمد فى جوهره ـ باستثناء القوات المسلحة ـ على رجال الدين وعلمائه. ولذلك أضاف المقترح الدستورى نظام «الحسبة» إلى جانب السلطة القضائية. كذلك أضاف فى الباب الثامن «ولاية الجهاد» حيث يصبح الإمام قائداً أعلى للقوات المسلحة، ويغدو الجهاد فريضة على كل مسلم. ثم أضاف فى الباب التاسع «المجلس الدستورى الأعلى» القائم على «حماية

بـــــــدايــــــات

الأسس والمقومات الإسلامية للدولة».
وفى الباب العاشر «مجلس العلماء» الذى يتكون من علماء الشريعة، وهو وحده يباشر الاجتهاد الفقهى «بياناً لحكم الله». وهو أيضاً الذى يبدى «حكم الإسلام» فيما يصدره مجلس الشورى من قوانين.

هذا هو على وجه التقريب مشروع الدستور الذى اقترحه أصحابه غداة انتصار الخمينى واستيلاء أنصاره على الحكم فى إيران. وهو الدستور الموقع والمؤرخ فى إسلام أباد، والصادر فى العاصمة البريطانية منذ اثنى عشر عاماً.

إنه إذن، على صعيد الشكل، تجسيد قانونى للحلم الذى استحال حركة مسلحة لتحقيقه فى أكثر من بلد عربى: مصر وسوريا والعراق والأردن وفلسطين المحتلة والجزائر. ولم يتحقق فى غير السودان. وهو سودان نميرى ـ الترابى ـ البشير. وإذا أضفنا باكستان ضياء الحق وإيران الخمينى ثم خامنئى يتجسد أمامنا الحلم فى «التطبيق». أى أنه أصبحت أمامنا نماذج حيّة للحكم الإسلامى المقترح، ومفهوماً عملياً للأممية التى «يجاهدون» من أجلها.

أما بالنسبة للحكم أو «نظام الدولة» فهو الحكم الشمولى الذى يتحالف فيه العسكر ورجال الدين، وقد كان ضياء الحق ونميرى من «الأئمة» العسكريين. وكل ما نعرفه عن باكستان والسودان حتى الآن هو أن الإمام البشير جاء فى أثر انقلاب على الإمام نميرى وأن الإمام ضياء الحق قد رحل فى طائرة «إمامية» أيضاً. كذلك نعرف أن تصفية المعارضين هى السياسة الثابتة فى إيران والسودان، بما فيهم المعارضون من داخل النظام. ونعرف أن معاملة غير المسلمين فى السودان بلغت شأوا بعيداً فى الهمجية والتوحش. ونعرف أن معسكرات تدريب الإرهابيين ضد مصروالجزائر هى جسر التواصل الحميم بين طهران والخرطوم.

ونعرف أكثر أن «الأممية» كما تفهمها إيران، هى إفساح المجال أمام إسرائيل لدكّ الجنوب اللبنانى وإرباك الحكومة اللبنانية وتمزيق الوحدة الوطنية اللبنانية. بينما تتردد طهران ألف مرة قبل أن تحتج ـ مجرد الاحتجاج ـ على توغل أرمينيا فى أذربيجان. بل إن الأممية الإيرانية العجيبة لا أثر لها على مسلمى البوسنة، وربما تكشف الأيام أسراراً مذهلة حيث يتردد بقوة أن إيران ليست بعيدة عن دعم الصرب. فى هذا الصدد يقال إن ثمة تحالفاً خفياً بين موسكو وطهران. وما خفى أعظم.

ليست الأممية الدينية إذن إلاّ وهماً من الأوهام، والمدنية «الفاضلة» لم تأخذ من العصور الذهبية إلاّ ألوانها القانية.

والأمر كله لا يخرج عن كونه استراتيجيات دول كبرى على صعيد العالم، ودول أصغر على صعيد الإقليم.

والعرب الأفغان خير «أمثولة» وأبشع مأساة على هذه «الأممية الدينية» التى يبيعونها للشباب. قالوا لهم إن الأممية هى الجهاد فى أفغانستان، فذهب الشباب وراء الحلم الأممى إلى نهاية الطريق المسدود.. ذهبوا من كل الأقطار العربية والإسلامية لمحاربة الجيش الأحمر. ويقال إنهم هم الذين حاربوا، أما القبائل الأفغانية فقد ادخرت قواها وأموالها وشبابها وأسلحتها للصراع على السلطة بعد التحرير: فهل كانت حرباً بين الإسلام والشيوعية حقاً، أم أنها كانت حرباً بالوكالة بين موسكو وواشنطن؟ كانت المخابرات الأمريكية هى التى تجند الشباب العربى المسلم، وكانت باكستان حليفاً علنياً للولايات المتحدة. وبدت العواصم العربية والإسلامية كأنها فى حرب مقدسة من حروب الفتح العظيم. ولكن الأمر لم يخرج عن كونه استراتيجية أمريكية لدحر السوفيات. وحين وضعت الحرب أوزارها أصبح العرب الأفغان خناجر فى ظهور أوطانهم الأصلية والوحيدة. وتحوّل الأفغان إلى قتال بعضهم البعض. هذه هى

الخطاب غير الوطنى

الثمار المرة للأممية الوهمية. قاتل شبابنا من أجل استراتيجية لا علاقة لها بالإسلام أو المسلمين. ثم عادوا ليضربوا فى العمق بلاد العرب والمسلمين. ولم يربح سوى واشنطن. حتى إسلام أباد وطهران لم يربحا شيئاً.

وهناك، فيما يقال، أممية أخرى فى جنوب لبنان. ولاشك أن المقاومة اللبنانية والفلسطينية مقدسة وواجبة وضرورية. أما الأممية التى تجمع فى إهاب حزب الله أجناساً وألواناً باسم «الجهاد»، فإنها مجرد ورقة فى ملف الاستراتيجية الإيرانية، تحاول بواسطتها إيران أن تعزز مكانتها فى الشرق الأوسط. إنها الاستراتيجية ذاتها التى بدأت بالحرب ضد العراق لتوسيع نفوذها فى الخليج. وهى أيضاً الاستراتيجية الممتدة إلى السودان لمدّ بساط الهيمنة إلى مصر والمغرب العربى.

كلها استراتيجيات أجنبية لمصالح إقليمية ودولية لا علاقة للإسلام أو المسلمين بها، فأية أممية تلك التى تجمع واشنطن بالعرب الأفغان؟ وهل كان الأمريكيون حلفاء للإسلام بالأمس، وخصوماً له اليوم؟ لأول مرة فى التاريخ نعرف أن المخابرات الأمريكية ترعى وتذود وتحمى الأممية الإسلامية. ولكنها لن تكون آخر مرة أن تنفض الولايات أيديها عن حماية



المسلمين فى البوسنة والهرسك. ولأول مرة فى التاريخ نعرف أن المخابرات الإيرانية تدافع عن الأممية الإسلامية فى جنوب لبنان، ولن تكون آخر مرة أن تدعم المخابرات ذاتها الصرب وتغفل عن دعم أذربيجان.

لا واشنطن حريصة على الإسلام، ولا طهران أو إسلام أباد حريصة على المسلمين. وإنما هى استراتيجيات مصالح كبرى وصغرى، ليس شبابنا فيها إلاّ أدوات سهلة الصيد، بدءاً من الحلم الذهبى بالمدينة الفاضلة وانتهاء بالحلم الأكثر بريقاً على راية الأممية الإسلامية.

وليس مشروع الدستور القادم من لندن وإسلام أباد منذ أكثر من عشر سنوات بعيداً عن ترسانة الدعاية المضادة للانتماء الوطنى والقومى فى زمن الإنحسار المرير لخطاب الوطن الحى الملموس، وخطاب الأمة التى نملك هويتها الممكنة.

(٤)

بين دستور إسلام أباد الذى صدر فى لندن، ودستور حزب العمل والإخوان المسلمين فى مصر، عشر سنوات مليئة بالأحداث الجسام.. إذ افتتح هذا العقد دورته باغتيال الرئيس السادات ومصرع عشرات الضباط والجنود فى أسيوط. ولم يكن هذا الحدث الكبير المزدوج مجرد «رسالة» إلى أحد، لأن هذا «الأحد» ـ

بـــــدايــــــات

رئيس الدولة ـ كان قد مات. ولكن الأمر كان فى مجمله محاولة إنقلابية فاشلة وبدائية، بالرغم من إصابة هدفها المباشر على قمة السلطة وهدفها الثانى تصفية الكادر الأمنى فى إحدى أهم محافظات مصر الجنوبية.

ولكن هذه المحاولة البدائية الفاشلة لم تكن تتويجاً لعمل انتهى، بل أثبت الزمن أنها الافتتاحية الدموية لمحاولة الاستيلاء على السلطة بالعنف. وهى المحاولة المستمرة إلى اليوم. وهى محاولة تنطوى على مفارقة مستمرة هى الأخرى: فأقصى درجات العنف للاستحواذ على «الوطن» من طرف واحد دون شريك تواكب أعلى مراحل الخطاب غير الوطنى. هذه المفارقة التى تتجسم فى الظفر بالوطن والدعوة الصريحة إلى «اللاوطنية» قد شاركت فى تأسيسها منذ البداية سلطة الدولة الساداتية التى نادت دوماً بمصر المصرية (والفرعونية أحياناً) بينما كانت تعد العدّة لارتباطات تتجاوز التقاليد والمفاهيم الموروثة للاستقلال الوطنى: اقتصادياً بتفكيك البنيات الأساسية لدولة التنمية المستقلة تحت شعار الانفتاح الاقتصادى، وسياسياً بإنجاز الصلح مع إسرائيل، وداخلياً بمطاردة أصحاب الاتجاهات الوطنية والقومية وإفساح المجال لأصحاب الدعوة إلى الأممية الدينية. وبالرغم من تهيئة المناخ أمام أصحاب هذه الدعوة تحت حماية الدولة، فإن الأمر لم يستغرق أكثر من عشر سنوات على هذا التحالف غير المعلن بين سلطة الدولة الساداتية والإسلام السياسى حتى أقبلت نقطة الافتراق الدموية فى حادث المنصة لتعلن بأفصح بيان أن الوسائل لا تطابق الغايات بين «اللاوطنية» هنا و«الأممية» هناك. تبين لفريق الدولة وفريق التدين السياسى أن «الهدف» فى خاتمة المطاف ليس مشتركاً، وأن كليهما يزاحم على السلطة.

ولكن «الإسلام السياسى» فى مصر كان قد ربح عدة نقاط، بالرغم من نجاح الدولة فى الحفاظ على سلطتها. ربح أولاً حرية الحركة السياسية والإعلامية بواسطة التعددية الشكلية والفوقية التى أعلنها السادات. وربح ثانياً الحرية الاقتصادية التى أتاحتها قوانين الاستثمار الوافدة منذ العام ١٩٧٤م.وربح ثالثاً انقلاب الدولة بكافة أجهزتها على الشعارات القومية والاشتراكية، فقدم نفسه مرشحاً وحيداً لملء الفراغ.

وكانت أموال الخليج عبر الوسائل المشروعة وغير المشروعة قد عرفت طريقها المستقيم إلى تغذية الإسلام السياسى فى مصر اقتصادياً وسياسياً وثقافياً، بالمشروعات الاستثمارية والتنظيمات والإعلام. لم يعد المصريون العاملون فى بلاد النفط بالإيمان أو الوعى العربى. وإنما عادوا بأفكار البنوك الإسلامية وشركات توظيف الأموال، وبأفكار سينما المقاولات ومسارح الكابريهات، ودور النشر المختصة بالمودودى والندوى وابن تيمية وأحمد عدوية وأبراج الحظ وعذاب القبر فى «سبيكة» ذهبية البريق الذى يجمع ولا يفرق، وترافق العمل السرِّى والعلنى. واتخذ الخطاب «الأممى» مسارب عدة: بالقتال والتدريب والتسليح فى ميادين أفغانستان وجنوب لبنان وشمال السودان وبالهجرات الجماعية إلى الغرب، وبتحويل أموال شركات التوظيف إلى مصارف العالم. كان المقصود دائماً ولايزال هو زرع البنية الأساسية البديلة للبنية الوطنية. وكانت البنية الوطنية ذاتها تدعم البنية البديلة بما تشرِّعه من آليات الانفتاح. وبالرغم من السقوط الفعلى لإمبراطوريات الريان والسعد والشريف والسيدة الحديدية، إلاّ أن الدورة «الأممية» لرأس المال المنهوب لم تسقط. وإنما اتخذت أشكالاً وألواناً تحت شعارات دينية تصوغ المفارقة الثانية: فالمواطن المؤمن الذى يفضل «البركة» على الربا أدرك أن البركة تذهب إلى من لا أموال لهم،

الخطاب غير الوطنى

وأن الربا يتقاسمه أصحاب «الاقتصاد الإسلامى» والاقتصاد اليهودى والاقتصاد الغربى جميعاً. أما هذا المواطن المؤمن نفسه فلا يحصل على ماله الذى شقى فى جمعه سنين عدداً، ولكنه يعود محملاً بأثقال ضد العروبة والوطنية المصرية معاً، متلفعاً بمجموعة من القيم الشكلية بدءاً من الزىّ والسلوك وانتهاء بعقيدة «نفى الآخر» بتكفيره إذا كان أخاً فى الوطن، والذوبان فيه إذا كان أجنبياً.

وتستمر المفارقات فى التوالد مادام الخطاب غير الوطنى يحمل نفيه داخله عبر الأممية الوهمية، فالعالم الإسلامى الممزق فى الوقت الراهن هو أكثر العوالم حرصاً على اللافتة الدينية، فالغرب لا ينتسب إقليمياً أو دولياً إلى العالم المسيحى، والشرق لا يرفع اللافتة البوذية. أما نحن فلدينا إضافة إلى منظمة المؤتمر الإسلامى ورابطة العالم الإسلامى مئات المراكز الدولية والإقليمية الإسلامية. ومع ذلك فالعلاقة الثنائية بين أىٍ من الدول الإسلامية والغرب أقوى من العلاقة بين أى دولة إسلامية وأخرى. لا أقصد العلاقات الرسمية الحكومية وحدها، وإنما علاقات الاقتصاد والمجتمع والثقافة والسياسة والتجارة والتعليم والإعلام والصناعة.

ليس العالم مقسماً بالأصل والفعل إلى عوالم دينية، وإنما إلى مصالح ومستويات اقتصادية. والدولار أو الفرنك أو المارك أو الين لا جنسية له. وبالتالى فأموال المسلمين - والعرب منهم - تتحرك بموجب قوانين السوق العالمية، لا بموجب أية شعارات أخرى. ومن هنا يمكن لإيران أن تقف مكتوفة الأيدى فى البلقان أو على حدودها مع أذربيجان، فإذا فتحت كفيها فقد تصافح الصرب فى الغروب وإسرائيل فى منتصف الليل. وهذا لا يمنعها من مناورة تركيا وباكستان وأفغانستان من خندق لا علاقة له بالإسلام، وإنما من خندق مصالحها التى قد تبحث عنها فى حرب الخليج أو فى حرب لبنان أو فى حرب السودان. فى الحروب تواجه المصالح الإقليمية والاستراتيجيات بعضها بعضاً، ومن ثم يمكن للجندى أو الضابط المسلم أن يواجه جندياً أو ضابطاً مسلماً على الناحية الأخرى من جبهة القتال دون أن تشكل العقيدة أو المذهب عائقاً بين صراعات المصالح.



وهكذا فالأممية الوحيدة غير الوهمية فى العالم هى أممية رأس المال التى لا تمنع الصراع بين اليابان والغرب أو بين أمريكا وأوروبا.. فالأممية الرأسمالية ذاتها لها خطوط

بـــــــدايــــــــات

حمراء إذا تجاوزها أحد الأطراف قد تنشب الحـرب، وليس من حـرب مستحيلة فى أى وقت.

ولكن الشاب المسلم الذى يضحى بوطنه من أجل أممية وهمية، سواء بالمساهمة فى تدمير هذا الوطن أو بالانخراط فى حروب خارج حدوده، لا يدرى فى الأغلب أنه مجرد وقود فى حرب لا ناقة للإسلام فيها ولا جمل. وإنما هى حروب إيران أو إسرائيل أو أمريكا، حروب المصالح وليس العقائد، حروب التناقضات داخل الأممية الرأسمالية، وليست أية أممية أخرى.

ولكن الخطاب غير الوطنى الذى يسقط مع دولة الريان وحروب أفغانستان والصومال، يستمر داخلياً إما بانتزاع فكرة «الوطن» من صدور الشباب بالاغتراب القسرى إلى منابع النفط أو إلى أسواق النخاسة فى العالم الواسع أو إلى ميادين القتال المزوّرة الرايات.. وإما بانتزاع «حق المواطنة» من أبناء آخرين للوطن لاختلافهم فى الدين.

ويتسرب الخطاب غير الوطنى المؤسس أصلاً على اقتصاد غير وطنى وقيم مجلوبة من ثروات وافدة إلى أجهزة الإعلام والتعليم ومنابر الدين: فتغدو مصر الفرعونية مجرد مرحلة وثنية كافرة من التاريخ، أو يغدو الفراعنة عبيداً لبنى إسرائيل، أو تغدو الحضارة المصرية القديمة مجرد مصدر للرزق وبضاعة سياحية مرموقة. أما أن المصريين القدماء أجدادنا وأفكارهم وحكمتهم من ميراثنا القومى يوحد بيننا، فهو أمر يستوجب الإفكار حتى لتصبح رواية «كفاح طيبة» لنجيب محفوظ من أعمال الكفر تستوجب الاستبعاد.

كذلك تصبح مصر القبطية مرحلة ملغاة وكأنها لم تكن، ونفضل انتساب تاريخنا إلى الاحتلال اليونانى والرومانى وننكر أجدادنا الذين دفعوا الثمن غالياً للاحتفاظ بمصر واستقلالها. ونحصل فى النهاية على ذاكرة مشوهة لأمة عظيمة مستمرة الحلقات والتطور من مرحلة إلى أخرى.

وفى المقابل لا يبقى فى هذه الذاكرة إلاّ كل ما يتصل بما هو خارج الوطن: سواء فى ذلك التراث القادم مع العرب وأمجاد فتوحاتهم، أو الحداثة القادمة مع الغرب برفقة غزواتهم وإنجازاتهم. ونحن أصحاب حق فى التراث القديم والحداثة الجديدة، بما أضفناه ونضيفه. أما إذا بقينا أسرى الظن بأننا ورثة حاصل الجمع بين هؤلاء وأولئك، فكأننا نحن أنفسنا لم نكن شيئاً ولن نكون فى يوم من الأيام. ذلك أن «الوطن» هو نقطة الارتكاز الوحيدة الممكنة لاستيعاب الماضى بحلقاته ومصادره كلها سلبية كانت أو إيجابية، ونقطة الارتكاز الوحيدة للتفاعل مع الحاضر ومتغيراته مجتمعة واستشراف المستقبل باحتمالاته ووعوده. نحن والوطن أولاً، نملك أنفسنا والعالم بقدر ما نحقق ذاتنا الوطنية وحلمنا الإنسانى: إنتاجاً وإبداعاً لحضارة جديدة عمادها حق المواطنة على أرض الوطن، وقبول الآخر باتساع الكرة الأرضية.

أما الخطاب غير الوطنى، فهو الخطاب العنصرى الذى ينفى الآخر ويلغى حق المواطنة، ويترجم نفسه فى العنف الداخلى والخارجى وراء «يوتوبيا» فوق سطح الوعي واستراتيجيات أجنبية بعيدة كل البعد عن أعماق هذا الوعى.

(٥)

لا يكاد يختلف دستور حزب التحالف الإسلامى (حزب العمل والإخوان المسلمين) عن دستور إسلام أباد ـ لندن إلاّ فى الصياغة (المصرية). والمقصود هو أخذ الواقع المصرى بعين الاعتبار. وبالطبع فقد أضاف أن مصر جزء من الأمة العربية (والإسلامية). ولأن الأزهر قائم فى مصر فقد استغنى عن لجنة العلماء بهيئة كبار العلماء التى تتشكل من مشايخ الأزهر وسنّ لها الحقوق التالية:

١ ـ مباشرة وظيفة الاجتهاد الفقهى بياناً لحكم الله وتلبية لحاجة المسلم.

٢ ـ بيان حكم الشريعة فى مشروعات القوانين التى تحال إليها من مجلس الشعب أو مجلس الشورى أو الحكومة لهذا الغرض.

٣ ـ إبداء حكم الإسلام فى كل ما يهم الأمة الإسلامية من شئون.

٤ ـ تشكيل لجنة من بين أعضائها تتولى الإفتاء باسم الهيئة فيما يطرحه عليها عامة المسلمين من تساؤلات فى شئون دينهم.

وفيما عدا هذا النص، فقد جاء المشروع المقترح صياغة ليبرالية تتصدرها الأطروحة القائلة بأن «الأمة مصدر السلطات»، وإن كان اعتبار هيئة كبار العلماء هيئة فوق السلطة التشريعية يشكل باباً واسعاً لحكم رجال الدين وازدواجية فى هذه السلطة. كذلك فإن اعتبار علماء الدين يمثلون وحدهم «الإسلام» هو تجاوز لبشرية التأويل يفتح ثغرة إلى ما يشبه الحكم بالحق الإلهى. وقد تجاهل مشروع الدستور كذلك حقوق المواطنين غير المسلمين وقصرها على «الأحوال الشخصية» أما حق المواطنة فلم يرد له ذكر.

ولكن ذلك كله لا ينفى واقع الأمر، وهو أن المسودة الدستورية جاءت فى صيغتها الليبرالية أقرب إلى الدستور



الديموقراطى. ولكن المشكلة هى أن هذا المقترح الدستورى تفسره الممارسات الحزبية، فما أجمل النصوص وأرذل التطبيقات. والحزب، كل حزب، هو حكومة ظل من المفترض أن تقدم المثال والقدوة. خاصة وأنها لم تتربع بعد على عرش السلطة، فالمفترض كذلك أن ما تملكه ليس أكثر من «الحكمة والموعظة الحسنة». ولنا أن نفترض أخيراً أنها لن تنفذ «المكتوب»من موقع السلطة تنفيذاً كاملاً أو دقيقاً، وأن الأمر سوف يخضع أولاً وقبل كل شىء لتوازن القوى وسيهبط قليلاً أو كثيراً من سماء المثاليات إلى أرض الواقع.

علينا أن نلاحظ بشىء من التمهل أن «الحزب» صاحب الدستور المقترح هو حزب شرعى يمثل غالباً من ندعوهم بالمعتدلين.

ارتكزت السياسة العربية للحزب على الدعم الثابت لحكومة السودان الانقلابية، وهى بذلك قد أيدت دون تراجع عملاً عسكرياً يقلب السلطة من حال إلى حال. ربما كانت لدينا تحفظات على حكومة الصادق المهدى، ولكنها كانت الحكومة التى أقبلت بالوسائل الديموقراطية. وهكذا، كان الحكم العسكرى فى واقع الأمر هو الخيار الذى وقّع عليه الحزب. وهو تكذيب صارخ لما أعلنه دستورياً من نهج ليبرالى، فالمغزى هو العكس

تماماً: مرحباً بالحكم إذا أتى بأية وسيلة، ولو كانت وسيلة غير شرعية، وبالعنف.

وقد استمر الحكم العسكرى فى السودان قائماً على تصفية المعارضة تصفية دموية صارخة بمعاداة حقوق الإنسان. ومع ذلك استمر تأييد حزب العمل الإخوانى له، بالرغم من التناقض الحاد بين ما نصّ عليه المقترح الدستورى وممارسات هذا النظام.

ولم يحدث قط أن قام هذا الحكم بتسليم الدولة إلى سلطة ديموقراطية كما فعل سوار الذهب، وإنما حاول ومازال يحاول تكريس الدكتاتورية العسكرية واتخاذها نظاماً ثابتاً للشعب السودانى، غير أن حزب العمل الإخوانى لم يعترض مطلقاً على هذا الأسلوب.

وبالرغم من أنه قد ثبت ضلوع النظام العسكرى، بالاشتراك مع إيران، فى تغذية القلاقل والاضطرابات فى أقطار مجاورة كمصر وتونس والجزائر تحت ستار «الأممية الإسلامية» فإن الحزب لم يحرك ساكناً. وعندما وقع الاعتداء السافر بتأميم الجامعة والمدارس المصرية لم يحرك أيضا ساكنا، ولما وقع الاضطهاد بالأقباط السودانيين، لم يحرك ساكنا ولما طال العهد بانفصال الشمال عن الجنوب فى ظل القوانين الطائفية المعروفة بقوانين سبتمبر لم يحرك كذلك ساكناً. ولما حضر البشير إلى مصر احتفلت به نقابة المحامين فى سابقة خطيرة لا نظير لها، حيث كرم رجال القانون من أهدر القانون فى بلاده. والإخوان المسلمون المتحالفون مع حزب العمل، هم الذين أنجزوا هذه السابقة الخطيرة.

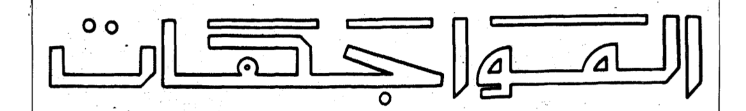
وارتكزت سياسة الحزب أيضاً على تأييد جبهة الإنقاذ الإسلامية الجزائرية وهى الجبهة التى فقدت مصداقيتها حين ظلت تنادى بالديموقراطية حتى عشية الانتخابات، فسارعت بالانقلاب على الديموقراطية علناً من قبل أن تتسلّم السلطة. ومازالت تخرس المثقفين والسياسيين بالرشاشات. وبالرغم من أننا نتحفظ على الحكم العسكرى فى الجزائر، إلاّ أن الحكم الشمولى باسم الدين لا يقل هولاً. وكانت جبهة الإنقاذ هى التى أوصلت الجزائر الشقيقة إلى هذا الطريق المسدود. ولكن اختيار حزب العمل كان التوقيع على بياض إلى جانب الجبهة.

وكانت السياسة الداخلية للحزب أبشع مثال للطائفية الممقوته.. فبالإضافة إلى أن الإرهاب لم ينل ما يستحقه من إدانة، وفى كثير من الأحيان نال التعاطف الصريح، وبالإضافة إلى أن «علماء» حزب العمل الإخوانى قد أهدروا دماء المثقفين والمسلمين، فإن الخط الثابت للحزب وجريدته هو الانقسام الوطنى. وسواء بالهجوم السافر على البابا شنودة، أو بالإيقاع بين الأقباط والمسلمين، أو بالتحريض المبتذل على التهجير القسرى، فإن جانباً كبيراً من الفتنة يقع على كاهل الحزب وجريدته، ليس أقلها ابتذالاً تبرير عمليات القتل والنسف للممتلكات واعتبار القبطى مواطناً من الدرجة الثانية أو الثالثة. وهذا كله باسم «الاعتدال».

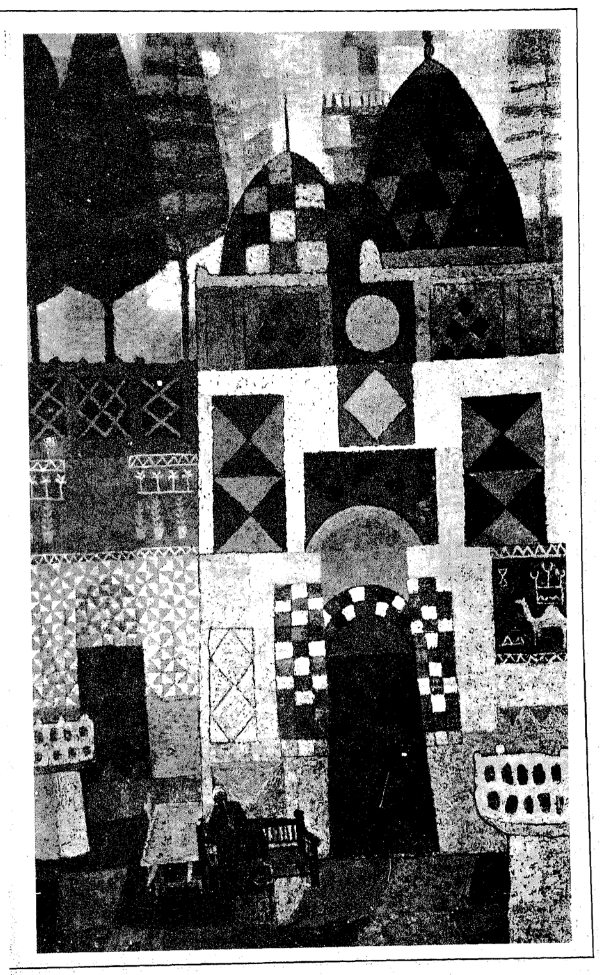
إذا كانت هذه التكذيبات المدوية لمواد الدستور «الليبرالى» المقترح تجرى والحزب لم يتسلم السلطة بعد، فكيف يمكن أن نصدّق «التطبيق»؟

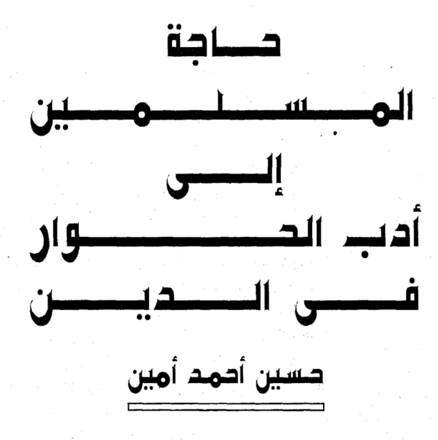
واقع الأمر أن «الأممية» الزائفة هى مصدر الداء اللعين بشكل ما تشتمل عليه من «عنصر ذهبى» و«مدينة فاضلة» وهمية.. بالرغم من الحكاية لا تتجاوز الاستراتيجيات الإقليمية والدولية.

لذلك يخلو الخطاب غير الوطنى من حق المواطنة الكاملة، ويتضمن الحكم الشمولى نفى الآخر، وتتداخل المصالح فى العقائد، وتشتمل الاستراتيجيات الأجنبية على أدوات وطنية تنفذ لها ما تشاء على حساب «الوطن».. ■



تحطيم الوهم حول الحركة الإسلامية





رأى يرمى إلى أن المجتمعات المتحضرة يسودها الاعتقاد بأن «المفكر» و «نقاده» هم شركاء فى مهمة واحدة هى توسيع مدارك القرّاء وفهمهم .

ق ما السبب، ما السبب فى أنه كلما كان هناك خلاف فى الرأى حول مسألة تتصل بالدين، كان من الصعب على عامة الناس عندنا وعلى علمائهم وفقهائهم على السواء أن يناقشوا الأمر فى هدوء ودون انفعال، ودون سباب وتكفير وتخوين، وأن يجادلوا بالتى هى أحسن ؟

ما السرّ، ما السرّ فى أنه من النادر أن يصبر مسلم على الاستماع إلى وجهة نظر دينية من مسلم آخر يخالفه، وأن يعرض قضيته عرضاً موضوعياً نقدياً، فى حين ينظر العلم إلى كافة الحقائق .. عدا طرائق الإثبات والتحقيق المنطقية. على أنها قابلة للتمحيص والجدال والتصحيح؛ ألا يكمن فى هذا سرّ سعة الصدر والسماحة فى مجال العلوم، وسر شيوع التكفير وعنف معارضة الآراء المخالفة فى مجال الدين؟ .. القول برأى مخالف هو فى مجال الدين تحدٍّ وإهانة، وهو فى العلم مطلوب ومرحّب به ومشجِّع عليه، بل ويزيد من لذة البحث .. والأبحاث الجديدة والبدع فى ميدان العلم تُشعل الحماس وتُلهب الخاطر، ويُحاط المبتدعون فيه بكل مظاهر التبجيل والامتنان. أما فى مجال الدين فالناس على استعداد

أدب الحوار فى الدين

لأن يحرق بعضهم بعضاً، بل وأن يُحرقوا هم أنفسهم بسبب الخلاف حول رسم علامة الصليب بإصبع واحدة أو بإصبعين، أو فى قضية ما إذا كان الله واحداً ذا مظاهر وطبائع متعددة، أو ثلاثة من طبيعة واحدة، أو ما إذا كان القرآن كلام الله مخلوقاً محدَثاً أم قديماً قدم الله، أو حول ما إذا كانت نسبة حديث الذبابة إلى محمد رسول الله صحيحة أم غير صحيحة.

ما الذى يمكن أن يدفع رجلاً إلى الثورة والهياج والصراخ وإطلاق اللسان بما يخالف الأدب لمجرد قراءته مقالاً من بضع صفحات يتضمن رأياً فى شأن من الشؤون الدينية لا يتفق ورأيه؟ ما الذى يحول بينه وبين أن يردّ على المقال على النحو التالى مثلا:

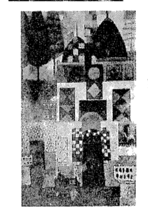
«قرأت مقال كذا بقلم فلان، وأعتقد أن كاتبه قد أخطأ إذ جعل كذا مرادفة لكلمة كذا، فى حين أن المعاجم العربية تعرّفها بأنها كذا وكذا. كذلك فإننى لا أرى رأيه فى أن الدافع الرئيسى وراء كذا كان كذا ، وأستند فى رأيى هذا إلى ما ذكره ابن إسحق فى سيرته، وماذهب إليه الطبرى فى تاريخه.. ورغم أنى أتفق مع الكاتب فى كذا، فإننى أخالفه فى اعتباره الأمثلة التى أوردها كافية لإقامة الدليل. وما كنت أحبّ له أن يستشهد بقصة فلان ويجعلها حجة على غيره، وقد كان من واجبه أن يذكر المصدر الذى استقى منه حديث كذا، إذ لم نوفق فى العثور عليه فى المراجع التى بين أيدينا .. وسيسعدنا أن نقرأ قريباً فى المجلة رداً من الكاتب يفسر لنا على نحو أكثر تفصيلاً وتوثيقاً هذه النقطة أو تلك.. والمقال على أى حال، ورغم كثرة الأخطاء مما نبّهنا إليه، لا يخلو من فائدة: فقد كان له فضل إيضاح كذا وكذا ... ويا حبذا لو أن الكاتب التزم في بحوثه التالية بمراعاة كذا وكذا ....» إلى آخره.

مثل هذا الأسلوب فى الجدال والنقد لا يكاد يكون معروفاً عندنا فى أى مجال من مجالات الفكر، خاصة فى مجال الفكر الدينى. أما الأسلوب الشائع فى بلادنا فهو:

«إنه قول لا يقوله إلا جاهلٌ أو مبتدع أو كلاهما .. وقد دلّ المقال على القصد السيئ من الكاتب للكيد لهذه الأمة فى دينها وعقيدتها ولا ريب فى أن من يروّج لهذه الأفكار إنما هو من صنف المنافقين الذين يُظهرون الإسلام ويُبطنون الكفر، ويكيدون للإسلام والمسلمين، ويزعزعون ثقتهم فى عقيدتهم وأنفسهم، ويعملون على تمكين الأعداء من النيل منهم وتدمير كيانهم واستباحة أوطانهم وحرماتهم ... إننا لا ندرى ما الكفر إن لم يكن هذا الذى قاله. وهل قال أعداء الإسلام أكثر من هذا؟ ونحن قائلون للكاتب إذا ذهب الحياء فاصنع ما شئت وشاء لك الذين تكتب نيابة عنهم .. إلى آخره.

أَوَ لو كان امرؤ أنكر فى مقال أو كتاب صحة نظرية أينشتاين فى النسبية، أبوسعنا أن نتخيل أينشتاين وهو يردّ عليه صارخاً: إذا ذهب الحياء فاصنع ما شئت وشاء لك الذين تكتب نيابة عنهم؟!.. إلى أخره.

بيد أن العلم ليست به حاجة إلى شن حملات صليبية لإبادة غير المصدقين للنتائج التى توصل إليها. بل هو على استعداد كامل لهجر هذه النتائج إلى غيرها متى ثبت تناقضها مع مقتضيات المنطق، ولا يعرف التزاماً غير الالتزام تجاه كل ما فى الكون بحب استطلاع محايد.. والعلماء واجدون فى علمهم لذة لا يفسدها إباء البعض أن يشترك فى نشاطهم، أو تسفيه أفراد لنتائج أبحاثهم ووليمتهم لا يعكر من صفوها رفض جيرانهم الانضمام إليهم للاستمتاع بها.. وهم يعرفون الحُرقة والعاطفة القوية، ولكن تجاه الحقيقة وسبل البحث عنها، وغيرهم لا يعرف غير حرقة التعلق بالآراء الموروثة، والمعتقدات البالية، وحرقة تكفير من ناقشها مناقشة موضوعية نقدية، ولا يحسنون غير صياغة آرائهم فى صورة دعاوى مطلقة لا تعرف تعابير



مـــثل : «فـــالأرجح أن يكون» ، أو «والغالب فى اعتقادى»، أو «الأقرب إلى المنطق»، إلى آخره.

لقد استقر فى المجتمعات المتحضرة منذ أمد بعيد مفهوم يرى المفكر ونقّاده شركاء فى مهمة واحدة، هى توسيع مدارك القراء وفهمهم، وتنمية معارفهم، وتمكينهم من تكوين نظرة سليمة إلى الأمور. والمفكر فى تلك المجتمعات يدرك عادة ـ ما لم يكن مفرط الحساسية ـ أن عليه أن يكون شديد الامتنان للمساعدة التى يقدمها النقاد له، بتنبيههم إياه إلى أخطاء وقع فيها، أو أوجه قصور تعتور فكره .. كذلك يدرك الناقد أن الإسفاف والحقد الشخصى والافتقار إلى الموضوعية فى مجال الفكر أمور كفيلة بهدم سمعته هو لا سمعة موضوع النقد.. أما فى بلادنا فإن القاعدة التى لايستثنى منها غير القليلين هى أن الناقد المادح مأجور، والناقد القادح مسعور .. فأما المدح الناجم عن اعتراف بفضل جاء، أو توقع لفضل قد يجىء، فأمره يسير الغرم .. وأما القدح المسعور، والسباب غير المأجور، والتشنّج إزاء الفكرة الجديدة، والمبادرة إلى تكفير القولة الجريئة، والاتهام بفساد العقيدة، والانتقال إلى تسفيه الفكرة إلى الطعن الشخصى بأسلوب يفيض بذاءة وينضح بالحقد دون مبرر ظاهر غير اختلاف الرأى، فأمر يتعذر فهمه إلا على ضوء طبيعة تكويننا، وفساد أسلوب تربيتنا، وأفقنا المحدود، وحظ عالمنا الإسلامى المنكود.

فكما أن صاحب الصوت الهادئ منا لا يُسمع حتى يرفع عقيرته بالصياح، والمستمع إلى المذياع لا يستمتع بما يسمع حتى يزعج الحىّ بأسره بصوت مذياعه، وكما أن من يسأل منا عن موقع لا يعلم مكانه بدقة يجيب فى ثقة ودون تردد وكأنما يسألونه عن موقع بيته هو، وكما أننا لا يُطلب رأينا فى شخص أو فى كتاب أو فى مسرحية إلا أجبنا بصيغة منتهى التفضيل وبكلام مفعم بالمبالغة والمغالاة، فإذا المسرحية التى لا بأس بها « أعظم مسرحية»، والكتاب الجيد «كتاب جبّار، والإنسان الطيب «ملك من السماء»، لا نعرف استخدام تعبير «أظن» أو «فيما أعتقد»، أو على حدّ علمي»، كذلك فإننا لا نختلف مع أحد فى الرأى إلا كان مخالفنا إما عميلاً وإما أبله وإما شيطاناً مريداً، ولن يقتنع قراؤنا بخطأ رأيه إلا إذا كفّرناه ولعنّاه وقطّعنا أوصاله تقطيعاً .. ويفرغ الناقد عندنا من تسطيره لنقده، فلا يقول: «علّ صاحبنا يتعرّف الآن على خطئه فيتداركه مستقبلاً، أو «عسى القارئ الآن يصحح ما يمكن أن يكون صاحبنا قد أوقعه فيه من وهم ولبس»، وإنما نجده يفرك يديه جذلان فى تشفّ ولسان حاله يقول : «لقد مسحت به الأرض فلن تقوم له بعد اليوم قائمة»!

مرحى لنا! وطوبى لأمة المسلمين!

وقد كان من رأيى دائماً أنه متى أدرك المفكر أن نقد فكره قد انحرف عن الجادّة وتجاوز النقد البنّاء إلى التهجم والقذف، فإنه من العبث ومن قبيل إضاعة الوقت والجهد، بل من قبيل الإساءة فى حق القضايا الفكرية التى كرس حياته لها، ومن الخطر كل الخطر، أن يدخل حلبة النزال.. هو من العبث لأنه فى وادٍ وخصومه في وادٍ، لا أرضية مشتركة، ولا اتفاق على مبادئ أولية أوعلى منطق للجدال. وهو من قبيل إضاعة الوقت والجهد ومن قبيل الإجرام فى حق القضايا الفكرية لأن خدمة هذه القضايا تتطلب من الدراسة والتعمق والإحاطة مايصعب على العمر الطويل تحصيله ولو أفنيناه بأسره فيها، فكيف يجوز إضاعة ساعات ثمينة كان يمكن قضاؤها فيما هو أجدى .. فى تحرير ردّ يستدعى رداً يستدعى رداً يستدعى رداً.. وإذا كان لابدّ فى النهاية من توقّف، أفليس الأجدر بنا أن نتوقف عند بداية الطريق؟

أدب الحــوار فى الدين

وهو من الخطر كل الخطر، إذ إنه من غـيــر المنتظر أن يدوم طويلاً الالتزام بالرد العلمى الهادئ المهذّب على نقد يطفح سباباً وتطاولاً، أو أن نجيب دوماً على اتهامات مثل: يا كافر! ياعميل! ياجاهل!، بقولنا: «والأرجح فى رأينا والله أعلم، أن يكون الناقد قد جانب الصواب فى اتهامه إيّانا بالكفر» !ذلك أنه لابدّ أن يؤدى السباب فى نهاية الأمر إلى سباب، وأن يأتى الوقت الذى يُرَدّ فيه بالقبيح على القبيح، وأن نلجأ فى جوابنا على من لا يحترم الأمانة العلمية إلى إطراح الأمانة العلمية وأن نحارب من لا تحدوه فى نقده رغبة مخلصة فى الوصول إلى معرفة الحق، لا من أجل تجلية حقيقة، وإنما لأجل الغلبة بأى ثمن، والنصر بأية وسيلة.

غير أن أخطر ما فى الأمرّ كله، وما أراه أبشع آثار التكفير وعواقب الطعن فى دين شــخص مــا، هو احتمال إثارة كراهة الدين بأسره لدى المطعون فى دينه، بسبب قبح المسلك الذى ينتهجه المسمّون خطأ بالفقهاء ورجال الدين .. والسعيد من بين المطعون فى دينهم هو من وفّقه الله منذ اللحظة الأولى إلى أنه ليس ثمة حدّ صارم لهذا الاحتمال، وإلى أن يضع نصب عينيه حقيقة أنه ليس ثمة أدنى صلة بين العقيدة السمحة وبين غير السمحاء من المتعصبين والمتنطّعين. أناس ما أحب أن أكون معهم فى الجنة، ولا أحسب أننا سنجتمع فى الآخرة فى مكان واحد.

فإن ظل الشك قائماً لدى المطعون فى دينه، فى نفسه وفى حقيقة إيمانه، فليهرع إلى مؤلفات حجة الإسلام الغزالى، شأنى دائماً فى النائبات، وكما فعلت حين اتهمونى بالمروق من الدين إذ كتبت فى مقال لى أنفى أن يكون الرسول عليه الصلاة والسلام قائل أحاديث مثل : «الباذنجان شفاء من كل داء»، أو «من تصبّح كل يوم بسبع تمرات عجوة لم يضرّه فى ذلك اليوم سمّ ولا سحر»، أو «لولا حوّاء لم تخن أنثى زوجها الدهر»، حتى لو كانت هذه الأحاديث وأمثالها قد وردت فى صحيح البخارى، أو صحيح مسلم أو فى غيرهما. وسنجد الغزالى فى كتابه «فيصل التفرقة بين الإسلام والزندقة» يقول:

«رأيتك أيها الأخ الصديق موغر الصدر لما قرع سمعك من طعن طائفة من الحسدة على بعض كتبنا فى أسرار معاملات الدين، وزعمهم أن فيها مايخالف مذهب الأصحاب المتقدمين والمشايخ المتكلمين، وأن العدول عن مذهب الأشعرى، ولو قدر شبر، كفر، ومباينته، ولو فى شئ نزر، ضلال وخسر فهوّن أيها الأخ المشفق على نفسك واصبر على ما يقولون واهجرهم هجراً جميلاً .. فأى داعٍ أكمل وأعقل من سيد المرسلين، وقد قالوا إنه مجنون من المجانين؟ وإياك أن تشتغل بخصامهم، وتطمع فى إفحامهم، فتطمع فى غير مطمع، وتصوّت فى غير مسمع .. أما سمعت ما قيل:

كل العداوات قد تُرجَى سلامتُها

إلا عداوة من عاداك من حسدِ

وأنّى تتجلّى أسرار الملكوت لقومٍ معبودهم سلاطينهم

وقبلتهم دنانيرهم، وشريعتهم رعونتهم، وإرادتهم جاههم؟ فهؤلاء من أين تتميز لهم ظلمة الكفر من ضياء الإيمان؟ أبكمال العلم؟ إنما بضاعتهم في العلم مسألة النجاسة وماء الزعفران وأمثالها هيهات هيهات! فاشتغل أنت بشأنك ولا تضيع فيهم بقية زمانك، (إن ربك هو أعلم بمن ضلّ عن سبيله وهو أعلم بمن اهتدى).

«خاطب صاحبك وطالبه بحدّ الكفر. فإن زعم أن حدّ الكفر ما يخالف مذهب الأشعرى، أو مذهب المعتزلى، أو مذهب الحنبلى، أو غيرهم، فاعلم أنه غرٌّ بليد، قد قيّده التقليد، فهو أعمى من العميان.. واسأله من أين ثبت له كون الحق

وقفاً عليه حتى قضى بكفر الباقلانى، ولم صار الباقلانى أولى بالكفر بمخالفته الأشعرى من الأشعرى بمخالفته الباقلانى؟ ولم صار الحق وقفاً على أحدهما دون الثانى؟ أكان ذلك لأجل السبق فى الزمان؟ فقد سبق الأشعرى غيره من المعتزلة، فليكن الحق للسابق عليه! أم لأجل التفاوت فى الفضل والعلم؟ فبأى ميزان قدّر درجات الفضل حتى لاح له أن لا أفضل فى الوجود من متبوعه؟!

«فإن رخص للباقلانى فى مخالفة الأشعرى، فلم حجر على غير الباقلانى؟ وما الفرق بين الباقلانى والكرابيسى والقالنسى وغيرهم؟ وما مدرك التخصيص بهذه الرخصة؟

«فإن تخبّط فى جواب هذا فاعلم أنه ليس من أهل النظر، إنما هو مقلّد. والمُشتغل بالمقلّد كضاربٍ فى حديد بارد، وطالب لصلاح فاسد. وهل يُصلح العطار ما أفسد الدهر؟!

«إن من جعل الحق وقفاً على واحد بعينه هو إلى الكفر أقرب. (ومع ذلك) فإن كل فرقة تكفّر مخالفها : فالحنبلى يكفر الأشعرى. والأشعرى يكفر الحنبلى. والمعتزلى يكفر الأشعرى.. ولا ينجيك من هذه الورطة إلاّ أن تعرف حدّ التكذيب والتصديق وحقيقتهما، فينكشف لك غلوّ الفرق وإسرافها فى تكفير بعضها بعضاً .. فهم ضيّقوا رحمة الله الواسعة على عباده . وقد قال رسول الله: «إذا قذف أحد المسلمين صاحبه بالكفر فقد باء به أحدهما».

فدسبق لهم إذن أن كفّروا الإمام الغزالى، ثم أسموه بعد موته حجة الإسلام وحجة الدين . وكفّروا الباقلانى ثم قالوا إنه صاحب أجلّ الكتب فى إعجاز القرآن الكريم. وكفروا ابن تيمية الذى باتت تعاليمه أساس المذهب الوهابى السائد الآن فى المملكة العربية السعودية وفى قطر. وكفّروا الطبرى صاحب أعظم تفسير للقرآن حين عارض قول قُصّاص يقولون بأن الله سيفسح يوم القيامة مكاناً بجواره على العرش لرسول الله فهاجت العامة ورجمت داره بالحجارة حتى سدّت منافذه .. وكفّروا الشيخ محمد عبده حين دعا إلى استخدام ماء الصنبور فى الوضوء بالمساجد بدلاً من الميضأة التى كانت تعجّ بالجراثيم.. وكفروا جمال الدين الأفغانى وهو ما هو .. بل وكفّروا الإمام البخارى فى زمنه وهو الذى أصبح التردد الآن فى قبول صحة أحد الأحاديث الواردة فى كتابه من دواعى التكفير!

ثم ما الذى لم يبدأ هؤلاء الناس باعتباره كفراً ومن المحرّمات، ثم لم يعودوا بعد قرن أو قرون إلى السماح به وتحليله ونفى صفة الكفر عنه؟ ألم يكفروا شرب القهوة فى القرن السادس عشر، وحكموا بهدم المقاهى فى أرجاء الدولة العثمانية ويجلد من يُرى وهو يحتسيها ثم عادوا فأفتوا بأن شربها حلال؟ ألم يكفّروا اختراع الطباعة فظل استخدامها محّرماً فى أقطار الدولة العثمانية حتى أفتى شيخ الإسلام بإجازتها بعد نحو ثلاثة قرون كانت أوروبا قد أفلحت خلالها ـ ربما بفضل هذا الاختراع ذاته ـ أن تسبق العالم الإسلامى فى مضمار الحضارة؟ ألم يقاوم آل الشيخ فى المملكة العربية السعودية رغبة الملك عبد العزيز آل سعود إدخال الهاتف والبرق والمذياع والسيارة، واعتبروا كل ذلك بدعاً موجبة للتكفير؟ ألم يكفّروا فى عهد الملك فيصل إدخال التليفزيون (عام ١٩٥٨)، وتعليم البنات (عام ١٩٦٠) ، ثم عادوا فأجازوا كل ذلك؟

فلنسألهم إذن : متى كانوا على طريق الهداية والصواب؟ وقت كانوا يجلدون محتسى القهوة، أم اليوم وهم يجرعونها قدحاً إثر قدح؛ حين كانوا يصرخون ضد بدعة جوتنبرج؟ أم اليوم وهم يطبعون كتبهم وجرائدهم ويتهافتون على استيراد أحدث ما وصل إليه فن الطباعة من أوروبا والولايات المتحدة؛ وقت كانوا يصفون

السيارة والإذاعة بأنهما رجس من عمل الشيطان؟ أم اليوم وهم يتنقلون بسياراتهم من منازلهم إلى مبنى الإذاعة والتليفزيون لإلقاء المواعظ والأحاديث الدينية؟

فإن أجابوا بأنهم اليوم على طريق الهداية والصواب، فما قولهم فى المساكين الذين جلدوهم لشربهم القهوة فى القرن السادس عشر؟ فإن ردّوا بأنهم قد باتوا نادمين على جلدهم وتكفيرهم، فما بالهم اليوم لا يتّعظون؟ وما بالنا إلى اليوم نراهم فى غيّهم يعمهون، يكفرون من لا يرى رأيهم الذى قد يتبيّنون خطأه غدا أو بعد غد، كما تبينوا خطأ غيره من الآراء التى كانوا بالأمس متمسّكين بها كل التمسك، حريصين عليها أشدّ الحرص؟ أليس من الجائز - بعد ألف عام مثلاً أو ربما أقل - أن يضحك المسلمون إذ يقرءون أن علماء الدين فى القرن العشرين كفّروا مفكراً إسلامياً لقوله إن النبى صلى الله عليه وسلم لا يمكن أن يكون قد قال : «الباذنجان شفاء من كل داء» ؟

مَن الحكَم فى كل هذا؟ هم دائماً؟ وبأى حق؟ ومن أعطاهم ذلك الحق؟ من قال إن الحق وقف عليهم، ومن ذاك الذى قضى بحرمان غيرهم من استخدام نعمة التفكير التى أنعم الله عزّ وجل بها علينا، وقصرها عليهم؟ من الذى جعل من جماعتهم كنيسة بوسعها أن تقضى بالحرمان، وتوزّع صكوك الغفران؟

أجيبوا لا فضّ الله أفواهكم! ■



الإمام محمد عبده



حفر للفنان محمد عبلة

«في هذا المحور نقدم تقليداً جديداً على الصحافة الثقافية المصرية، يهدف إلى إثارة حوار خلاق حول قضية «الإسلام والعنف»، حتى يمكننا من خلال الحوار الخلاق إلى فتح أفق جديد في العلاقة بين التيارات المختلفة تلك التي تبدو علاقة استبعاد وتنحية لا علاقة حوار وجدل صحي .

هنا مقالتان للباحث الشاب ضياء رشوان علق عليهما ، الدكتور عبد العليم محمد ، ومقالة أخرى للدكتور جهاد عودة ومعها عبد المنعم سعيد .»

التحرير

((١))

العنف بين الدين والسياسة

ضياء رشوان

باحث فى مركز الدراسات السياسية
والاستراتيجية بالأهرام

قد أثارت أحداث العنف الأخيرة فى مصر عاصفة جديدة من النقاش حول العنف السياسى والدينى ، ليس فى مصر فقط ولكن فى مجمل العالمين العربى والإسلامى. ومما يستحق كل التأمل وبعضا من الأسف هو تلك المنهاجية فى تحليل ما حدث باعتباره انحرافا وخروجا عن تقاليد التسامح الإسلامى وهو ذات التفسير الذى يحتفظ به أصحابه جاهزا للعرض لدى كل حدث مؤلم من هذا النوع . وليس هناك من اعتراض مبدئى على هذا التوصيف ولكن الاعتراض الحقيقى ينصب على اعتباره تفسيرا كافيا فالانحراف بكافة أنواعه : سياسى أو دينى أو أخلاقى .. إلخ إنما يمثل فى ذاته ظاهرة تحتاج دائما الى تفسير . وهو ما يحتل مباحث هامة من العلوم المختلفة . الإنسانية والاجتماعية وحتى الطبيعية . إذن تعريف أو تفسير الماء بالماء لا يعد فقط إهدارا للتراكم العلمى البشرى وإنما وهو الأكثر خطورة يساهم بصورة قد يختلف حول درجتها ومباشرتها فى إذكاء العنف وإبقائها مستقرة دوما .

ولعل محاولة تقديم ما هو أكثر من التوصيف لمثل تلك الظاهرة بالغة الحساسية تستلزم بالإضافة إلى السعى نحو موضوعية متهمة دائما ـ وعن حق ـ بالغياب ، أن يمتد التحليل والنقاش إلى ما هو أبعد من السطح إلى العناصر الحقيقية التى تشكل

الحركة الإسلامية بين العنف والإرهاب



وتقود إلى ممارسة ذلك العنف المتصاعد بغير توقف . إن تلك العناصر التى يمكن اعتبارها الحقيقة والمفسرة لن يمكن التطرق إليها بغير البدء بأهمها والمحورى منها ، أى الطبيعة الخاصة لذلك العنف .

فما يجرى فى مصر ليس هو أول أحداث العنف التى تقوم بها حركات إسلامية فى هذا البلد ولن يكون على الأرجح آخرها . فقبل هذه الحركات وأقدم أثارت علاقة العنف بالإسلام ذاته - ولا تزال - كثيرا من الجدل ما بين منافحين عن إسلام يرونه برءا من أى شبهة عنف ، وبين منتقدين لا يرون فيه سوى دين حملته أسياف عرب الجزيرة إلى كافة بقاع الأرض حيث ينتشر إلى اليوم أتباعه. أيضا فقبل الإسلام وأقدم فإن العلوم المختلفة التى راحت تحاول الكشف عن الغامض فى الإنسان، سواء فى أعماق ماضيه (علوم الأنثروبولوجيا والحفريات والتاريخ) أو فى أدغال نفسه المتشابكة (علوم النفس والسلوك) قد اكتشفت أن العنف قديم فى البشرية منذ أن صرع أحد ابنى آدم أخاه وأن حدوده وأعماقه لا تزال بعد فى معظمها مغلقة على الفهم .

ولكن ، ولأن من أولى ممارسات العنف التى كشفت عنها الحفريات والرحلات ما ارتبط وثيقا بطقوس للدين والعبادة ، فإن نظريات كاملة وتستحق الاعتبار قد ربطت ما بين العنف الكامن والمستمر فى تاريخ الإنسان ونفسه وبين الممارسة الدينية على وجه العموم كذلك فإن نظريات أخرى - أيضا كاملة وتستحق الاعتبار - راحت تؤكد العلاقة بين ولادة العنف البشرى والظروف الطبيعية القاسية التى عرفها الإنسان الأول ، ثم من بعدها الشروط الأكثر قسوة التى رافقت الصراع حول مصادر الاستمرار فى الحياة أى المأكل والمشرب ثم الإنتاج ووسائله . وعلى تعدد النظريات الكاملة والتى تستحق جميعها الاعتبار ، فإن العنف البشرى التأسيسى قد ظل مرتبطا إلى حد بعيد بالدين ... أى دين .

ذلك عن العنف التأسيسى أما ما تلاه من ممارسات للعنف ، فإن تقسيمها قد خضع لمعايير لا نهاية لها . فعرفنا العنف الجنائى والسياسى والاجتماعى والفردى والجماعى والهيكلى والجماهيرى والسلطوى والمرضى والمتعمد والريفى والحضرى والداخلى والخارجى .. إلخ ومع ذلك فقد بقى بداخل هذه الشبكة المعقدة من الأنماط والتعريفات مكان للعنف الذى ظل يسمى بالدينى . وبالرغم من تخطيط الحدود بينها فإن التداخل بين صور العنف المختلفة جعل من الجزم بطبيعة بعضها أمرا غاية فى الصعوبة . وكانت بعض أخطاء التشخيص والتحليل سببا كافيا لوقوع « كوارث » أو تحولات كبرى وفى مصر بالتحديد وقع ذلك الخطأ فى نصف القرن الأخير مرتين كان الثمن فيهما فادحا ، إحداهما قبيل ثورة ٢٣ يوليو - ١٩٥٢ مباشرة والأخرى بعدها بنحو ثلاثين عاما .

وبدون حاجة للاستفاضة فى ضرب الأمثلة والنتائج على سوء تحليل أحداث العنف فى تواريخ الشعوب ، فإن السؤال المنطقى يبرز : وما علاقة كل ذلك بعنف الحركات الإسلامية فى مصر اليوم ؟ والحق أن الاستطراد السابق فى تفصيل علاقة الدين بالعنف التأسيسى والتطرق إلى أنماط العنف المختلفة وخطورة الخلط بينها ، له علاقة مباشرة بموضوعنا الأساسى ، بل لعله هو الموضوع الأساسى ذاته . فالكيفية التى تم - ويتم - التعامل بها مع أحداث العنف التى يقوم بها إسلاميون فى مصر منذ بدايتها فى عام ١٩٧٤ سواء من قبل الدولة أو القطاع الساحق من النخبة ، تؤكد أن هناك أكثر من خلط خطب قد وقع فى الوصف والتحليل ومن ثم فى المعالجة، وها هى النتائج تترى .

ولعل الأول هو المتعلق بأسباب ذلك العنف وطبيعته فلا شك أن تحليلات دقيقة ورصينة كثيرة قد استطاعت رصد الأسباب المتشابكة التى تدفع إلى بروز العنف بكافة صوره فى المجتمع المصرى خلال السنوات العشرين الأخيرة . ولا شك أيضا فى أن المشكلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، وحتى النفسية تستحق المكان الذى أعطته لها هذه التحليلات بين الأسباب . ولكن ما لاشك فيه بنفس الدرجة ، وهنا مكمن الخلط . إن كون الأسباب من هذه الطبيعة لا يعنى بالضرورة أن العنف المترتب عليها هو عنف سياسى أو اجتماعى أو اقتصادى أو نفسى . ولكن معظم التحليلات المشار إليها قد استقرت على أن ما تمارسه الحركات الإسلامية من عنف لا يخرج عن أحد تلك الأنماط . ومن هنا فإن الدولة والنخبة قد أداروا صراعهم مع ذلك العنف وفقا لهذا التشخيص . وتعددت الاستراتيجيات عبر السنوات: الاحتواء ، القمع المباشر، الإقناع الرسمى ، الضربات الوقائية التفتيت، الإعلام المركز ، تبنى ذات الشعارات ، خلق وتشجيع قوى منافسة، التمييز بين المعتدلين و «المتطرفين» .. إلخ ولكن ، ولأن السفن لا يمكن لها أن تبحر على اليابسة فقد أخفق معظم هذه الاستراتيجيات وتصاعد عنف الإسلاميين .

لقد كان الخطأ الأساسى والأفدح يكمن فى ذلك التعبير الأخير: عنف الإسلاميين ، ففى الحقيقة فإننا لسنا فى مواجهة نمط من أنماط العنف السياسى أو الاجتماعى الذى يمارسه إسلاميون بل نحن أمام ما يمكن لنا أن نسميه وباطمئنان «عنفا دينيا» عنفا يجد جذوره الأولى فى ذلك العنف «التأسيسى» الذى اختلط بالأديان القديمة لدى مولد البشرية . أما بقية الجذور والأركان فهى تتداخل إلى حد المزيج مع قراءة بعينها للإسلام تتبناها الحركات التى لا تتوقف عن اللجوء إلى العنف .

والخاصية المركزية لهذه القراءة أن الإسلام بموجبها لا يمثل لهؤلاء الشباب الملتحى محض أيديولوجية تبرر له العنف الذى يندفع إليه لأسباب مجتمعية أو سياسية أو حتى نفسية كما هو الحال بالنسبة للعنف الثورى اليسارى أو القومى أو الليبرالى . الاسلام كما تفهمه هذه الحركات ، وهنا الخلط الثانى والهام فى تشخيص الدولة والنخبة فى مصر، إنما هو بذاته دافع كاف لأن يشكل من العنف منهج حياة وحركة ولعل تفصيل العناصر الرئيسية لهذا الإسلام يضىء بعضا من الطريق : أول هذه العناصر أن الإسلام لدى هؤلاء الشباب إنما هو فى الأساس والأصل عقيدة ، أى توحيد كامل ومطلق وخضوع شامل للخالق . وجوهر الوجود الإنسانى كله لا يخرج عن مهمة واحدة : إخلاص العبادة لله «وما خلقت الإنس والجن إلا ليعبدون» والمشروع الوحيد لهؤلاء الإسلاميين وهذا هو العنصر الثانى الهام ، هو التنفيذ الحرفى لكل ما أمر به الله فى القرآن الكريم أو عبر سنة رسوله ، وهنا يظهر ذلك المصطلح الغامض المربك : «الحاكمية» بسنده القرآنى الذى لا تكاد تخلو منه وريقة واحدة صادرة عن هؤلاء : «ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الكافرون» أما عن غاية إقامة هذا الحكم ، وهو العنصر الثالث ، فهى ليست كما يتصور كثيرون مجرد إقامة دولة ومجتمع للحق والعدل والمساواة على نهج دولة الرسول فى المدينة ، فتلك هى غاية أطراف إسلامية أخرى أهمها الإخوان المسلمون ، وهى قد تفسر حركتهم وتطورهم ، أما لدى من يمارسون العنف الدينى فإنه لا غاية سوى الطاعة المطلقة لأوامر الله «يأيها الذين آمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول» بل إن التساؤل عن الحكمة من هذه الأوامر يعد خروجا عن تلك

العنف بين الدين والسياسة

الطاعة . يقول محمد عبد السلام فرج مؤسس تنظيم الجهاد فى مؤلفه المعروف (الفريضة الغائبة) إن إقامة الدولة الإسلامية هى تنفيذ لأمر الله ولسنا مطالبين بالنتائج .

إن العناصر الثلاثة الأساسية للإسلام عند حركات العنف الدينى لا تخرج جميعها عن إطار العقيدة والتوحيد ولعل أكثر المصطلحات تكرارا فى وثائقهم الفكرية هى التوحيد والعبادة والخضوع والحاكمية وليس غريبا أيضا أن أكثر كتب التراث رواجا فيما بين هؤلاء هى تلك التى تتناول قضايا العقيدة ولأن العقيدة بعناصرها الثلاثة السابقة قضية مطلقة لا تحتمل مواقف وسطى ولأن مجال العقيدة أى عقيدة ـ هو التصديق الغيبى لا العقلى فإن مبحث الإيمان وحقيقته أضحى هو المعبر الوحيد الذى يصل تلك الحركات بالمجتمع الذى تعيش فيه واكتسى مفهوم الإيمان لديها طابعا صارما لا يحتمل كثير تفسير أو تأويل فالمؤمن هو من يقر بالتوحيد ويجعل غاية وجوده عبادة الله وهو مالا يتم إلا بتطبيق أوامره كاملة وجعل الحاكمية له وحده وأما من لا يرى ذلك الرأى أو يتأول فيه فهو من الذين يؤمنون ببعض الكتاب ويكفرون ببعض ، وما جزاء من يفعل ذلك منهم إلا خزى فى الحياة الدنيا ويوم القيامة يردون إلى أشد العذاب .

وهكذا فوفقا لذلك المفهوم فإن الغالبية الساحقة من المجتمع قد عادت عن الإسلام إلى حيث الجاهلية الأولى التى سبقت البعثة المحمدية ، أما ولاة الأمر فإنهم فى مرتبة أدنى فهم قد سقطوا فى هوة الكفر البواح الذى يخرجهم عن ملة الإسلام ولا تنبع تلك التفرقة بين وصم المجتمع بالجاهلية والدولة بالكفر فقط من المسئولية التى يرى الإسلاميون أن الدولة تتحملها فى إفساد رعاياها وإخراجهم عن صراط الإسلام المستقيم ولكن أيضا لأنها تحارب الله ورسوله وتسعى مستعينة بالأجنبى الكافر واليهودى والمسيحى على وأد دعوة التوحيد فى وطنها وما جزاء من يفعلون ذلك إلا « أن يقتلوا أو يصلبوا أو تقطع أيديهم وأرجلهم من خلاف أو ينفوا من الأرض ذلك لهم خزى فى الدنيا ولهم فى الآخرة عذاب عظيم » أما المجتمع الجاهلى فإن جاهليته تختلف عن تلك التى سبقت الإسلام من حيث إن إعادة دعوته إلى الإسلام لا تجوز كما فعل الرسول صلى الله عليه وسلم مع عرب شبه الجزيرة فالبلاغ قد وصل والرسالة اكتملت ورضى الله للأمة الإسلام دينا، إذن لا مكان هنا للدعوة المكية الهادئة المتنامية بل هو الاستعلاء المدنى وتأسيس قواعد الدولة التى ما عادت تدعو أفرادا بل تضم إليها تجمعات ومجتمعات وهو السبيل الوحيد الذى مد حدودها من إسبانيا إلى الهند .

نحن هنا إزاء ذلك العنف الخاص الذى أضحى تأسيسيا وجوديا دينيا فلا وسيلة أخرى ولا نهج غيره فى الصدام مع دولة الطاغوت وأدواتها . فلا تصالح ممكن بين أهل التوحيد وأهل الشرك أما المجتمع ذو المسئولية الأقل نسبيا فإن لم يطله ذات العنف الموجه للدولة فإنه يجب ألا يعامل سوى بخشونة وصرامة يستحقها بعد أن ارتد بصورة عامة إلى حال الجاهلية وإن لم يصبح كل أفراده بعد كافرين على سبيل التخصيص . تلكم هى خلاصة فكر شباب جماعات العنف ولا شك أن هذه الطبيعة التأسيسية الوجودية التوحيدية هى التى تجعل من ذلك العنف دينيا وليس سياسيا محضا على الرغم من أن معظم أهدافه ووسائله تقع فى مسرح السياسة ولعل هذا القياس الذى شاع للعنف الحالى على عنف الإخوان المسلمين فى الأربعينيات والخمسينيات يمثل أيضا أحد الأخطاء التحليلية التى لا شك فى كارثية نتائجها فحقاكان للإخوان فرق جوالة مدربة بكثافة وهم

قد مارسوا القتل والتفجير والاغتيال ولكن واحدا من تلك الأفعال لم يكن دافعه المعلن على الأقل السعى نحو الانتصار للتوحيد على الشرك أو الإيمان على الكفر أو تحقيق المعنى الشامل للعبودية والحاكمية ، لقد خلا فكر الإخوان - حتى سيد قطب الذى يصعب اعتباره إخوانياً وهو الأب المؤسس لفكر العنف الدينى كله - من أى عنصر من تلك التى جعلت من ممارسة العنف لدى الحركات الإسلامية الجديدة جزءا من العقيدة ذاتها . لقد كان عنف الإخوان سياسيا لا يهدف سوى لمصالح سياسية واجتماعية وإن اختلطت وتخفت بخطاب إسلامى لعب ذات الدور التبريرى الذى تلعبه الأيديولوجيات العلمانية وكان الكر والفر والمناورة والتحالف والتخاصم ملازمين لعنفهم الذى لم يختلف فى مضمونه السياسى والاجتماعى وحتى شكله عن ذاك الذى مارسه كافة الفرقاء فى الساحة السياسية المصرية آنذاك إلاّ فى حجمه الأوسع وفعاليته الأكبر نظرا لانتشارهم الجماهيرى الملحوظ وقدراتهم التنظيمية الرفيعة .

إن التأكيد على أهمية العنف الدينى كمفهوم تحليلى لا يعنى مطلقا أن الإسلام دين للعنف إلا أن النفى الأخير لا يعنى خلو الإسلام من أى مكون عنفى فمثل هذا المكون موجود فى الأديان السماوية الثلاثة وإن اتخذ فى كل منها صورة مختلفة والإقرار بوجود هذا المكون العنفى لا يحمل أى حكم قيمى سلبيا أو إيجابيا لا عليه ولا على الأديان ذاتها فالحكم الوحيد الوارد هنا هو الحكم التاريخى والذى يؤكد لنا أن الإسلام سواء كان الإسلام التاريخى أم الإسلام النصى قد عرف دوما ذلك العنف الدينى ، وأهمية المفهوم لا تكمن فقط فى صحته من الزوايتين النظرية والتاريخية وإنما فى قدرته على تقديم بداية مسار تحليلى مختلف وأقرب للصحة لعنف الإسلاميين وإذا كان هذا المسار يركز فى فهمه للظاهرة على العامل الفكرى الاعتقادى فإن ذلك لا ينفى أهمية الأدوار التى لعبتها العوامل الأخرى اجتماعية واقتصادية وسياسية ونفسية فى تفجير هذا العنف وتناميه ولكن يظل للإسلام خصوصيته التى تعطى للعامل الفكرى الاعتقادى الوزن الأكبر فى تكوين الظاهرة ومن ثم فى أى محاولة لتفسيرها .

ولعل الملاحظة الأخيرة الواجبة التأكيد هى أنه إذا كان مفهوم العنف الدينى يقدم بعض الإجابات فإن ما يثيره من أسئلة أكثر فما هى الشروط التاريخية التى يمكن لهذا العنف أن ينشأ فى ظلها ؟ وهل يمكن الحديث فى ضوء تكرار ذلك العنف فى التاريخ الإسلامى عن نموذج دورى له يساعد على التنبؤ به قبل اندلاعه ؟ ماهى حقيقة العلاقة بين العنف الدينى وبين الأزمات الكبرى فى المجتمع سواء أكانت اقتصادية أم اجتماعية أم سياسية وهل للطبيعة العلاقة مع العالم الخارجى تأثيرات يمكن رصدها على نمو ذلك العنف ، ما هو التأثير الفعلى للصراع ما بين الوافد والموروث على الظاهرة هل يمكن تحليل العنف الدينى بدون تطرق إلى أشكال العنف الأخرى التى تشهدها البلاد خاصة تلك التى تستخدم فى مواجهته ؟ إن الإجابة عن الأسئلة السابقة هى جزء من كل أكبر تستلزم مزيداً من الجهد والتحليل وهى تستلزم قبل ذلك التعامل مع ظاهرة العنف الدينى باعتبارها ظاهرة معقدة التركيب تستقى من التاريخ بقدر ما تتأثر بالواقع المعاش وهى فى كل الأحوال ليست محض انحراف طارئ أو مؤقت ولعل وضع ذلك فى الاعتبار قد يكون معينا على التوصل إلى بعض الصيغ وإن لم يكن ذلك بالسرعة التى يرجوها كثيرون التى يمكن لها أن توقف أو تهدئ عجلة العنف المتبادل المجنونة وأن تحقن بعضا من دماء أبناء الوطن .. كل أبناء الوطن . ■



الحركة الإسلامية بين العنف والإرهاب

(٢)

مفاهيم العنف :

حدود الخلط والتمايز

قد أثار طرح مفهوم العنف الدينى باعتباره الأكثر انطباقاً على ممارسات العنف التى تقوم بها بعض الحركات الاسلامية فى مصر قدراً من اللبس والإرتباك . فقد رأى فيه البعض اتهاماً للإسلام بأنه دين للعنف ، والعنف كما هو شائع مفهوم كريه وسلبى . والحقيقة أن مفهوم العنف فى حد ذاته لا يتضمن ذلك المعنى البغيض المتداول ، فهو ليس أكثر من ممارسة طبيعية وبشرية لم تخل منها الأرض منذ خلقها . ولعل شيوع هذه الرؤية السلبية لمفهوم العنف يعود إلى اقترانه فى غالب الأحوال بالسعى نحو تحقيق أهداف غير مشروعة أو محل للرضاء العام . وهكذا فقد حجبت تلك الرؤية وراءها وجوهاً أخرى إيجابية للعنف تكاد البشرية تجمع عليها مثل عنف الأب مع أبنائه من أجل تقويمهم أو عنف القانون مع الخارجين على قواعده أو العنف النظامى والشعبى المسلح تجاه من يعتدون على أرض الوطن وسيادته . إذن فربط الإسلام بالعنف أو العكس لا يحمل فى ذاته أى حكم تقويمى دائم على الإسلام بقدر ما هو تشخيص لظاهرة واقعية ملموسة يصعب وصفها بغير مفهوم العنف الإسلامى .

والحقيقة أن التركيز على مفهوم العنف الإسلامى ، يهدف أساساً إلى التمييز بينه وبين مجموعتين أخريين من المفاهيم التى غالباً ما يتم الخلط بينها وبينه عند محاولة تشخيص العنف الدائر فى مصر اليوم . وتقع المجموعة الأولى فى مجال العلوم الاجتماعية الحديثة التى ينحاز معظم المشتغلين بها إلى وضع ما يحدث تحت مفاهيم العنف السياسى أو الإجتماعى . أما المجموعة الثانية فهى تنتمى إلى المجال المعرفى والحركى الإسلامى الذى تشيع فيه مفاهيم الجهاد أو العنف السلطوى الشرعى كمرادف لما يدور الآن فى البلاد . وليس الغرض من محاولة فك الاشتباك بين هذه المفاهيم هو الرياضة الذهنية النظرية بقدر ما هو السعى إلى إزاحة أكبر قدر ممكن من الأوهام التى ترتبت عليه وأعاقت إمكانية التوصل إلى بدايات حقيقية وفعالة لحل مشكلة العنف العام والدينى التى تعيشها بلادنا . إن محاولة التمييز بين المفاهيم الأربعة وبين مفهوم العنف الإسلامى لن تتعلق فقط بمضمون كل منها ، بل ستسعى أيضاً إلى البحث عن الأسباب التى أدت إلى الخلط بينها .

وحيث أن العنف هو القاسم المشترك بين المفاهيم الخمسة محل البحث وهو سبب الخلط بينها ، فإنه

من المنطقى البدء بالاتفاق على تعريف محدد للعنف البشرى بحيث يمكن فى ضـوئه تخطيط الحـدود بين تلك المفاهيم التى تشاركه . وبعيداً عن الخوض فى استعراض مطول لتعريفات العنف المختلفة ، فإن الأقرب للدقة هو أن العنف البشرى يتضمن ستة عناصر أساسية : فلابد أولاً من وجود فاعل إنسانى له سواء كان فرداً أم جماعة ، وهو ما يترتب عليه العنصر الثانى وهو أن يكون هناك من يقع عليه أو عليهم ذلك العنف . ويمثل الإكراه المادى أو المعنوى أو الرمزى العنصر الثالث الجوهرى للعنف . وعلى خلاف عنف الطبيعة فإن العنف البشرى يتضمن دائماً غاية ما يهدف فاعله إلى تحقيقه عن طريق الإكراه لمن لا يرتضونه طواعية ، وذلكم هو العنصر الرابع . ويعد وجود منظومة معلنة أو مضمرة من الأفكار البسيطة أو المركبة التى تسوغ استخدام الإكراه العنصر الخامس المكون للعنف البشرى . ويتمثل العنصر السادس والأخير للعنف فى التفاعل الجدلى بين العناصر الخمسة السابقة ، حيث تتبدل مواقع الفاعلين والمفعول بهم ويتغير مسار الإكراه وتتطور الغايات والمنظومات الفكرية التسويغية حسب الظروف التاريخية وأطراف عملية العنف .

ويرتبط تحديد نوع العنف بصفة رئيسية بعنصرى الغاية منه والمنظومة الفكرية التى تسوغه أكثر من ارتباطه بالعناصر الأربعة الأخرى . فقتل أحد لاعبى كرة القدم برصاصة من مدرجات مشجعى الفريق المنافس أثناء المباراة لا يعنى بالضرورة أننا إزاء واقعة عنف رياضى على الرغم أن مكانها وطبيعة طرفيها توحى بذلك للوهلة الأولى . فقد يسفر التحقيق عن أن مسوغ القاتل هو اقتناعه بفكرة عدالة الثأر العائلى وأن غايته كانت الانتقام لأحد قتلى عائلته بقتل اللاعب المنتمى للعائلة المنافسة لها . فى ذلك الإطار يبدو مفهوم العنف الإسلامى مختلفاً عن مفهومى المجموعة الأولى ، أى العنف السياسى والاجتماعى ، فالغاية من هذين العنفين هى نشر وتطبيق أهداف تنتمى لأحد المجالين مثل العدل الاجتماعى أو الاستئثار بالثروة أو إقامة حكم ديموقراطى أو حجب قوة سياسية عن التواجد الشرعى . وتتسم المنظومة الفكرية التى تسوغ العنفين السياس والاجتماعى بأنهامن إبداعات البشر حتى لو دعمت بعض أفكارها بمقولات دينية . وهى تعتمد فى بنيتها الداخلية على نمط عقلانى للبرهنة على صحة ومشروعية استخدام الإكراه لتحقيق الغايات المطروحة على معتنقيها .

فالعفف الذى مارسته منظمة « ثورة مصر » منذ عدة سنوات ضد أهداف إسرائيلية وأميركية فى مصر هو مثال للعنف السياسى الذى حدد مرتكبوه غايته فى ضرب علاقات التطبيع المصرية ـ الإسرائيلية ومعاقبة أميركا على انحيازها الدائم لإسرائيل . أما منظومة الأفكار التى سوغت له فهى مستمدة من تلك التى صاغها الرئيس الراحل جمال عبدالناصر حول الصراع مع إسرائيل وطبيعته ، وهى وأن استعانت ببعض حجج الخطاب الدينى الإسلامى فى تدعيم مقولاتها إلا أنها تظل فى جوهرها منظومة عقلية غير دينية . ويمكن أن نضرب مثلاً بالعنف الاجتماعى بذلك الذى وقع فى مصر فى يناير ١٩٧٧ ، حيث كانت غاية المتظاهرين من مهاجمة مناطق ورموز الثراء هى التعبير عن احتجاجهم على ماستؤدى إليه قرارات رفع الأسعار حينئذ من زيادة الهوة بينهم وبين هؤلاء الأثرياء . وعلى الأرجح فإن منظومة الأفكار التى سوغت لهم اللجوء إلى ذلك العنف كانت تقوم على مقولات مثل ضرورة العدل الاجتماعى والتوزيع المنصف لكل من الثروة والأعباء القومية على فئات المجتمع ، واعتبار أن أى إخلال بذلك يستحق مواجهته بالعنف العام وهو الشكل الذى

مفاهيم العنف
حدود الخلط والتمايز

اتخذته الانتفاضة .

أما العنف الإسلامى المعتمد على قراءة بعينها للإسلام فإن غايته كما يشير التحليل المتعمق له ولمقولات فاعليه إنما هى استخدام الإكراه كأداة دينية ـ سياسية من أجل إعادة أسلمة المجتمع والدولة المسلمين أصلاً انطلاقاً من قناعة راسخة بعودتهما إلى حالة الجاهلية . أما منظومة التسويغ الفكرى لذلك العنف فهى تقوم فى جملتها على نمط إيمانى للبرهنة على صحة ومشروعية تلك الغاية . وتتكون هذه المنظومة من ثلاث أفكار رئيسية : أولها أن الأصل فى الإسلام هو عقيدة التوحيد وأن جوهر الوجود البشرى هو إخلاص العبادة لله . ويمثل التنفيذ الحرفى لأوامر الله ورسوله الفكرة الثانية ، فى حين تعد الطاعة وليست الحكمة من هذه الأوامر هى الدافع للالتزام بها ، وهى الفكرة الثالثة . وإذا كانت ممارسات ذلك العنف الدينى تتم فى معظمها فى المجال السياسى وتستهدف شخوصاً ورموزاً سياسية ، فإن ذلك قد يجد تفسيره فى إقتناع فاعليه بأن السلطة السياسية هى الوسيلة الوحيدة لإنجاز الغاية المستهدفة منه ، فضلاً عن أن إعادة تنظيم المجتمعات على النحو الشامل الذى تطرحه غاية العنف الإسلامى ليس لها من وسيلة غير المرور بالمجال السياسى .

وإذا كان الالتباس بين العنف السياس أو الاجتماعى وبين العنف الإسلامى فى إطار العلوم الاجتماعية ومتخصصيها قد تفكك قليلاً ، فإن مثيلاً له فى مجال الإسلام المعرفى والحركى لايزال بحاجة إلى تفكيك . فكما يفعل متخصصو العلوم الاجتماعية فى وصف عنف الحركات الإسلامية بما ليس هو جوهره الحقيقى ، فإن المنتمين لتلك الحركات يصنفونه تحت مفاهيم أخرى ليست أكثر دقة وصحة . ولعل أكثر تلك المفاهيم شيوعاً مفهومى الجهاد والعنف السلطوى الشرعى . ويختلف الجهاد عن العنف الإسلامى فى غايته ، فهو يهدف إلى فتح الأمصار والبلدان وتحويلها من دار للحرب إلى دار للإسلام . والجهاد فريضة يقع العبء فى تنظيمها والوفاء بها على الدولة المسلمة التى تعلنها فقط فى مواجهة الدول والجماعات غير المنتمية إلى الأمة الإسلامية . وإذا كانت منظومة التسويغ الفكرى للجهاد تتشابه مع تلك القائمة وراء العنف الإسلامى ، فإن ذلك لا يلغى الفوارق الهامة بينهما سواء فى الغاية أو فى القائم بكل منهما أو فى الموجه إليه كليهما .

ويختلف العنف الإسلامى أيضاً عن العنف السلطوى الشرعى بالرغم من توافر معظم عناصر تعريف العنف فى كليهما . ويتحدد الاختلاف الأول فى الغاية من العنف السلطوى الشرعى الذى يشمل العقوبات المقررة فى النص الإسلامى قرآناً وسنة للخروج على قواعد دينية ومجتمعية محددة . فهو يستخدم الإكراه بصوره المتنوعة بإعتباره أداة اجتماعية ـ دينية من أجل إعادة تنظيم المجتمع وفقاً لقواعد الشريعة الإسلامية . **كذلك فإن الإجماع الإسلامى يتفق على أن المنوط به القيام بذلك العنف السلطوى الشرعى إنما هو ولى الأمر المتمتع بالشرعية وليس آحاد الناس أو جماعاتهم كما هو الحال فى العنف الإسلامى** . ويدخل ضمن هذا النوع من العنف تطبيق الدولة للحدود الشرعية المنصوص عليها مثل حد السرقة أو الحرابة أو القتل . وعلى الرغم من الاتفاق العام ما بين المنظومة الفكرية المسوغة له وتلك الكامنة وراء العنف الإسلامى ، إلا أن الفقهاء المسلمين الكبار يضيفون إليها تحقيق مصالح الأمة باعتباره مسوغاً إضافياً . ويؤكد العلامة الإسلامى الكبير أبو الحسن الماوردى فى كتابه الأشهر « الأحكام السلطانية والولايات الدينية » التفرقة ما بين الجهاد وبين ما نسميه بالعنف السلطوى الشرعى حين يفصل بينهما

فى بابين مستقلين ، الأول (وهو الباب الرابع) ويعطيه عنوان « فى تقليد الإمارة على الجهاد » ويفتتحه بتعريفه للجهاد بأنه قتال المشركين ، أما الباب الخامس فهو يسميه « فى الولاية على حروب المصالح » والتى يصنفها إلى ثلاث كلها تقع تحت مفهوم القتال وليس الجهاد ، وهى قتال أهل الردة وقتال أهل البغى وقتال المحاربين ، وهى بذلك تقع ضمن مفهوم العنف السلطوى الشرعى .

لعل السؤال المنطقى الآن هو كيف يمكن تفسير ذلك الخلط الذى وقع ما بين العنف الإسلامى والمفاهيم الأربعة الأخرى عند محاولة تشخيص ما يجرى فى مصر من عنف تمارسه قطاعات من الحركة الإسلامية ؟ . ويمكن طرح سبب عام يتعلق بعناصر العنف التى تم الاعتماد عليها فى تحديد نوعه ، فأغلب من تبنوا واحداً من المفاهيم الأربعة لم يكن عنصراً الغاية ومنظومة التسويغ الفكرى مجتمعين هما المحددان لنوع العنف بقدر ما كان أحدهما فقط أو مشتركاً مع عناصر أخرى غيرهما مثل فاعلى العنف أو المتعرضين له ، أو تلك الأخيرة بمفردها . وإذا تعلق الأمر بالخلط فى مجال العلوم الاجتماعية ما بين العنفين السياسى والاجتماعى والعنف الإسلامى ، فإن التفسير المشترك لابتعاد علماء السياسة والاجتماع عن مفهوم العنف الإسلامى قد يكون هو الدراسة الخارجية للحركة الإسلامية المصرية دون النفاذ الحقيقى إلى أعماقها . لقد حال هذا النمط البحثى الشكلى دون التعرف على مدى تغلغل مفهوم العنف الإسلامى داخل تيارات هامة من تلك الحركة واستقراره فى ثناياها التنظيمية ووثائقها الفكرية وعقول أعضائها . وعلى الرغم من المعرفة المؤكدة لهؤلاء العلماء بالأدبيات الغربية لعلومهم والتى استقرت فيها مفاهيم نظرية هامة مثل « الحركة الدينية » و« العنف الدينى » ، إلا أنهم لم يحاولوا حتى مجرد تجريب تطبيقها على الحالة المصرية أو العربية .

وقد يكون لبعض الأسباب التفصيلية الخاصة بكل من علوم السياسة والإجتماع كل على حدة دور فى وقوع ذلك الخلط واستمراره . فبالنسبة لعلماء السياسة فإن أحداث العنف الإسلامى قد أتت فى مرحلة اتسمت من وجهة نظر علومهم بشيوع حالة من الاحتقانات السياسية ، وتبلور أنماط جديدة ومتطورة من الاحتجاج السياسى ، والتفاعل بين قوى المجتمع والدولة . وربما يكون حجب واحتجاب بعض القوى السياسية عن إطار العمل الشرعى القانونى ولجوء بعضها إلى ممارسة الضغط والاحتجاج بطرق مختلفة هو المفسر لتشخيصها لعنف الإسلاميين باعتباره حالة نوعية متصاعدة لهذا الاحتجاج السياسى العام ، كذلك يصعب إغفال حقيقة تركز معظم عنف الحركة الإسلامية فى المجال السياسى واستهدافه لرموزه وشخوصه وخاصة تلك المرتبطة بالدولة . وقد مهدت تلك الحقيقة لعلماء السياسة الطريق المستقيم إلى تشخيص ذلك العنف باعتباره عنفاً سياسياً يدور فى أدنى درجاته حول المشاركة وفى أقصاها حول تغيير السلطة السياسية فى البلاد .

ومثل زملائهم من علماء السياسة فإن علماء الاجتماع قد واجهتهم ظواهر تفصيلية تدخل فى مجال تخصصهم حرفت أنظارهم عن الجوهر الحقيقى لظاهرة عنف الإسلاميين وأعطتها أبعاداً أخرى . فالعنف الاجتماعى العام بصوره المتنوعة من جنائية وتلقائية وأخلاقية قد ولد الانطباع بأن العنف الإسلامى ليس إلا صورة نوعية منه . وحين حاول هؤلاء العلماء دراسة عنف الظاهرة الإسلامية ، فإنهم قد ركزوا على بعض المؤشرات الاجتماعية الصحيحة والهامة المرتبطة به

مفاهيم العنف
حدود الخلط والتمايز

وانطلقوا منها لتشخيصه ووصفه . فوقوع العنف فى المناطق العشوائية وأحزمة الفقر حول المدن وبعض مدن وقرى الصعيد فضلاً عن الوضعية الاجتماعية والثقافية لممارسى العنف من واقع ملفات التحقيق معهم ، قد أمدت الدراسات الاجتماعية حول ذلك العنف بزاد ضخم من المفاهيم والمصطلحات الاجتماعية التى استخدمت فى وصف عنف الإسلاميين المصريين .

ولدى الانتقال إلى المجال الحركى والمعرفى الإسلامى فإن الخلط الأهم الذى وقع فيه هو تشخيص بعض قطاعاته لما تقوم به من عنف باعتباره جهاداً . ولعل هذا الخلط أقدم بكثير من الظاهرة الإسلامية المعاصرة ، فقد أضفته الجماعات والدويلات الإسلامية المتصارعة على حروبها لبعضها بعد تفكك الدولة الإسلامية الكبرى فى العصور الوسطى . **وحتى تتخطى تحريم الإسلام أن يقاتل المسلم مسلماً ، فإن هذه الأطراف المتصارعة قد سارعت بتقاذف الاتهامات بالخروج عن الإسلام فيما بينها . لقد كان الهدف المحورى من الخلط بين الجهاد وتلك الصراعات القديمة أو بينه وبين ممارسات العنف الإسلامى فى الوقت الحالى هو الاستفادة ، عن وعى أو دون وعى ، من الشحنة الدينية والتاريخية الإيجابية التى يحملها فى الذاكرة الإسلامية الجماعية** . كذلك فإن الغياب الطويل لمفهوم الجهاد الأصلى سواء فى صورته الدفاعية أو الهجومية نتيجة للضعف العام المتواصل للأمة الإسلامية ودولها قد ولد حاجة نفسية - تاريخية بداخلها لتوسيع المفهوم والتعسف فى إطلاقه على مختلف الصراعات الداخلية والخارجية ، حتى لا تشعر أنها تعيش فى غيبة طويلة عنه . وعلى الأرجح أن لجوء قطاعات من الإسلاميين المصريين إلى مفهوم الجهاد لوصف عنفها لا يخرج عن تلك الحاجة التى ربما تكون مجريات الصراع مع إسرائيل قد ضاعفت منها .

أما الخلط الثانى للحركة الإسلامية المصرية فهو المتعلق بإضفائها لمفهوم العنف السلطوى الشرعى على ما تمارسه من عنف دينى . وقد يكون ذلك الخلط راجعاً فى جزء منه إلى انتهاء الدولة الإسلامية فى مصر بالمعنى التقليدى بعد انهيار الخلافة العثمانية ، وما سبقه من نقل كثير من التشريعات القانونية الغربية إلى البلاد وبالتالى توقف بعض من القواعد القانونية الموروثة التى كان ينظمها ذلك العنف السلطوى الشرعى . فقد تهيأ لبعض جماعات الحركة الإسلامية المصرية ، وخاصة فى ظل سيطرتها على بعض المناطق فى الصعيد ، أن عنفها الدينى ليس إلا التعبير عن حلولها محل الدولة الإسلامية فى تطبيق ذلك العنف السلطوى الشرعي . كذلك فقد يكون التداخل ما بين ذلك العنف وبين قاعدة الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر قد أضاف أسباباً أخرى لكى توغل جماعات العنف الإسلامى فى اعتقادها بأن ما تمارسه إنما هو العنف السلطوى الشرعى .

إن محاولة التأكيد على أن ما يحدث فى مصر من عنف إنما هو عنف ذو طابع دينى لا تنفى الجوانب الأخرى غير الدينية التى يشملها . وما تهدف إليه تلك المحاولة هو السعى إلى تشخيص دقيق حتى يكون العلاج ناجعاً وممكناً . وفى أدنى الحدود فإن الإقرار بالصفة الإسلامية للعنف الحالى فى بلادنا لا يخرج عن سياق التراث الإسلامى ذاته والذى لم يحرم أكثر فرقه غلواً وتعنتاً من تلك الصفة . **ولعل ذلك ينزع من ساحة العنف الحالى سلاح التكفير الذى لا شك أنه سلاح ذو حدين ، فلتكن تلك المحاولة من أجل قصف أحد هذين الحدين عسى أن يقصف الآخرون الحد الآخر** . ■

ض . ر



تعميق الالتباس

عبدالعليم محمد

مركز الدراسات الاستراتيجية بالأهرام

قد أثار مقال الزميل الأستاذ ضياء رشوان، فى عدد أهرام الجمعة الموافق ١٨/٥/١٩٩٣ لبساً على حد تعبيره لدى العديد من القراء الذين أتيحت لهم قراءة هذا المقال، ومن بينهم بطبيعة الحال كاتب هذه السطور، ومصدر اللبس والالتباس هو توصيف الأستاذ ضياء رشوان الدينى للعنف الذى تمارسه، فى المجتمع المصرى، الحركة الإسلامية وتحديداً الجماعة الإسلامية وجماعة الجهاد، ولأن هذا الالتباس قد نما إلى علم زميلنا العزيز، فإنه فى محاولة منه لفض هذا الالتباس أو وضع حد له أو توضيحه ـ قام بكتابة مقال آخر تحت عنوان «حول مفاهيم العنف: حدود الخلط والتمايز»، وكنت بالطبع من أوائل من قرءوا هذا المقال قبل مثوله للطبع، وهو عرف قديم قد تواضعنا عليه عندما تواجدنا معاً فى الخارج، تخللته حوارات طويلة وبناءة، أثمرت عن عديد من نقاط الالتقاء والاتفاق الفكرية التى تطال المبادئ والأهداف؛ رغم اختلاف الأساليب والوسائل، وتركزت نقاط الاتفاق حول عداء الغرب المفرط للعرب؛ ودور الإسلام كوعاء للتجربة العربية والوعى والوجدان العربيين، عبر التاريخ القديم منه والحديث، وحول ضرورة إعادة صياغة المشروع العربى على ضوء التغير الذى أمسك بتلابيبنا، ونحن فى غفلة من الزمن.

ومنذ القراءة الأولى للمقال الأول للأستاذ ضياء رشوان كنت أسائل نفسى ماذا يقصد بالعنف الإسلامى والدينى؟ تُرى ما هى الغاية وراء نعت هذا العنف «الحديث» من حيث أدواته والعقل الذى دبره ـ بالدينى والإسلامى؟ ولكن سرعان ما وضعت حداً لحيرتى وأسئلتى، بالقول ربما يتضح الأمر فى مقال آخر لاحق لهذا المقال، وأحكمت الحصار حول الأجوبة على هذين السؤالين والتى دارت بخلدى.

ولكنى ما أن قرأت المقال المنتظر الثانى والمعنون «حول مفاهيم العنف: حدود الخلط والتمايز»، حتى أسرعت بفك الحصار حول الإجابات الأولية، والتى كنت قد قمت بصياغتها رداً على تساؤلاتى. ذلك أن المقال الثانى يكشف مضمونه عن تناقض صارخ مع عنوانه ، فالعنوان يهدف بادئ ذى بدء إلى التدقيق وفض الاشتباك بين ما هو ملتبس من مفاهيم ، بينما مضمون المقال لم يفعل إلا أن فاقم من طبيعة هذا الالتباس ، ولم يجب عن أى من التساؤلات التى طرحتها على نفسى، فمن بين العناصر الستة التى حددها الأستاذ رشوان لتعريف معنى العنف وهى : الفاعل، موضوع

تعميـــق الالتبـــاس

العنف، الإكـراه بصـورته المادية والمعنوية والغـاية ومنظومـة الأفكار التى تبرر العنف والتفاعل الجدلى بين هذه العناصر، اختار الأستاذ رشوان عنصرين يتحدد على ضوئهما فى تقديره نوع العنف وهذان العنصران هما الغاية والأفكار التى تُسَوِّغها.

حسناً، لقد دخلنا هنا فى مقولة زميلنا المركزية والتى نريد مناقشتها، وهى اعتماد الغاية أى غاية العنف وتبريره، كـمحـدد أساسى لنمط العنف، ويرتبط إذن النعت «الإسلامى والدينى» بالأفكار التى تبرره وهى بطبيعة الحال أفكار إيمانية دينية، ويكمن اختلافنا هنا فى نقطتين:

الأولى: كيف يمكن أن تكون غاية العنف «الدينى» المجتمع والدولة والمجال السياسى وأسلمتهما ومع ذلك لا ينعته الأستاذ رشوان بالسياسى؟ وبعبارة أخرى كيف تقع غاية العنف فى فضاء السياسة وتبرأ منها فى آن واحد؟

أما النقطة الثانية فهى كيف يمكن أن يستمد العنف جوهره وطبيعته الآن وفى اللحظة من الغاية التى ينشدها، والهدف الذى يسعى إليه، وهى لم تتحقق بعد ولم تكتمل، بعبارة أخرى يمكننا القول إنه إذا كانت الغاية هى التى تحدد جوهر العنف وطبيعته، فإن العنف الحالى لا جوهر له،، ولا يمكن تحديد نمطه وذلك باختصار لأن غايته لا تزال بعيدة المنال وهكذا يصعب توصيف العنف استناداً إلى غايته، والسؤال: ألا يمكن توصيف العنف بلا غايته؟ هل العنف معزول عن غايته ينزع عنه طبيعته ونوعه؟

أما فيما يتعلق بالأفكار التى تبرر العنف أو منظومة المفاهيم النظرية التى تسوغه لدى القائمين به، فإنها أيضاً لا تكفل توصيفاً دقيقاً لمحتوى ونمط العنف، حتى لو ألصقنا صفة الإيمانى الدينى بهذه الأفكار تمييزاً لها ـ كما فعل الأستاذ رشوان ـ عن التبرير العقلى أو الوضعى، بل إن ذلك فى تقديرنا يفاقم الأمر بدلاً من أن يعالجه، فإذا انساق شبابنا أو قطاع منه وراء العنف من منطلقات إيمانية غيبية لكانت الكارثة أفدح، إذ يبدو العنف هنا وكأنه عقيدة وإيمان مطلق ولابرء منه، أياً كان الهدف من ورائه حتى لو كانت دولة «العدل والحق المطلقين» فنحن إذن داخلون ـ لا مراء ـ فى نفق مظلم كبير إذ إنه فى مواجهة العنف المطلق من قبل فريق، سيضطر الفريق الآخر لاعتماد العنف هو أيضاً ليس كعقيدة وإنما كدفاع شرعى عن النفس تقره الشرائع السماوية والوضعية على حد سواء.

ويمكننا هنا أن نذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، لنقول إن الاكتفاء فقط بتوصيف العنف استناداً إلى الأفكار التى تسوغه وتبرره لدعاته يحول دون أن يضيع آراء ما فيه أو نعلق إدانة سياسية أو أخلاقية له، فلا يكفى مثلاً أن أقول لدى الحديث عن العنف الصهيونى عبر التاريخ ضد أبناء الشعب الفلسطينى أنه عنف يستلهم مفاهيم العقيدة الصهيونية حول «أرض الميعاد» و «شعب الله المختار» و «إسرائيل الكبرى»، كما لا يكفى أيضاً القول بأن العنف النازى كان يستلهم المقولات العنصرية التى استندت فى جزء منها إلى أبحاث بعض علماء البيولوجيا الألمان، عن تفوق الجنس الآرى ودونية الأجناس الأخرى من اليهود والغجر والسلاف وغيرهم، وللأستاذ رشوان أن يرد قطعاً بالاختلاف البين بين تبرير العنف فى الحالة الصهيونية والنازية، عن تبريره فى الحالة الإسلامية، بالقول بأنها تبريرات وضعية بشرية والكارثة ستكون بلا شك أعظم إذ معنى أننا فى الحالة الإسلامية إزاء «عنف مقدس» أو عنف إلهى لا قبل لنا به، فضلاً عن أن العنف فى الحالة الإسلامية المصرية يهمنا جميعاً ويتعلق بمستقبل التطور السياسى لوطننا.

إننا لا ننكر دور الأفكار فى تبرير العنف وتنظيره وتزيينه لمن يمارسونه من دعاته و«ضحاياه»، ولكن الأفكار بمفردها لا تخلق عنفاً، فثمة من الشروط الجماعية والفردية ما يهيىء الطريق لبلورة ميول واتجاهات للعنف

وإلا لما استطعنا أن نفسر لماذا الآن ومنذ عقدين مضيا تشهد مصر مثل هذا العنف؟

ولا ندرى ما إذا كان يحق لنا أن نتسائل عن نصيب الأيديولوجيا فى التبرير وإخفاء الحقيقة، أو ليست أية أفكار أو منظومة من الأفكار التى تسوغ فعلاً سياسياً أو مشروعاً سياسيا جزءاً من خطاب أيديولوجى له نصيبه من الحقيقة والتبرير؟ ولا أعرف على وجه التحديد ما إذا كان علينا فى الحالة الإسلامية العنيفة الراهنة أن نطبق مفهوماً للأيدلوجيا بمعنى الإخفاء والتشويه أى إخفاء الحقيقة وتشويه الواقع أم أن طابع «القداسة» يحول دون ذلك؟

إن الغرب ارتكب أبشع الجرائم فى المدنيات والحضارات الأخرى ولكنه يبررها برسالة الحضارة الغربية والمدنية الغربية والرجل الأبيض، هل يكفى ذلك للصفح عن جرائمه أو نسيانها أم أنها حالة وضعية عقلية وليست إلهية أو دينية؟!

إن كلمة دينى في بلادنا سواء تعلق الأمر بالإسلام أو بالمسيحية تعنى «مقدس» ولا أدرى كيف يمكن لإلصاق نعت «الدينى» أو «المقدس» بالعنف الجارى فى بلادنا فى «التوصل إلى بدايات حقيقية وفعالة لحل مشكلة العنف العام والدينى التى تعيشها بلادنا»؟ كما يقول الأستاذ رشوان، هل يعنى ذلك أننا أمام عنف حتمى لا فرار منه؟ أم أنه قدرنا نحن العرب والمسلمين والمصريين بشكل خاص أن نعيش إشكاليات عهد العلامة الإسلامى أبو الحسن الماوردى»؟ أم أنه على المجتمع أن يتفهم ويمعن التفهم لقطاع من الشباب بدلاً من أن تقوم هذه الفئة بتفهم المجتمع وتطوره وتعقد احتياجاته وإشكالياته الراهنة؟

فليقل لنا الأستاذ رشوان ـ ربما فى مقال قادم ـ كيف يمكن بربط صفة الدينى بالعنف الذى تمارسه الحركة الإسلامية والجماعة الإسلامية، أن تخدم قضية التطور السلمى لمجتمعاتنا لو سلمنا جدلاً بصحة المفهوم الذى طرحه للمناقشة.

إذا كان الأستاذ رشوان قد استند فى توصيفه للعنف الذى تمارسه الجماعات الإسلامية على مر التاريخ سواء أكان تفسير النص بشرياً أم إلهياً أليس لنا أن نتساءل كيف يمكن للذاكرة التاريخية أن تُستَدْعى فى اللحظة الراهنة؟ كيف يمكن «للتاريخ الذى نحمله على ظهورنا» أن يُستَعَادَ فى الحاضر؟ ألم يسهم الحاضر فى استدعائه ومن ثم تَلَبُّسه والاندماج به؟ أية ظروف راهنة إذن جعلت استعادة هذه التفسيرات بنفس مضامينها ممكنة؟ إن العودة للتاريخ فى ذاته كمصدر للتفسير ليست كافية بدورها وتفسيرها يكمن فى الحاضر، إن بين التاريخ والحاضر علاقات معقدة ومتشابكة، فالحاضر يطغى على الماضى والتاريخ، ولكنه ينطوى فى الوقت ذاته على عناصر تخاطب التاريخ أى أن هذه العناصر لعبت دوراً فى العودة لتفسيرات كتبت من عدة قرون؟

إن تفسير النص الدينى فى نظر الأستاذ رشوان يكاد يكون «عابراً للتواريخ» أى يخترقها دون أن تطرأ عليه تغييرات ولا يمكن لنا أيضاً أن نؤثر فيه.

إننى أقدر فى الأستاذ رشوان ومقاله الذى أثار هذا الخلاف جرأته وطموحه إلى تجاوز القصور المفهومى فى دراسة قضايا الحركات الإسلامية، ولكنى أتمسك بحقى وحق الكثيرين من القراء غير المتخصصين فى دراسة هذه الظاهرة توضيح السياق والهدف الذى يتم فيه صياغة وبلورة المفاهيم، وموقع هذه المحاولة من المشروع العربى فى الوقت الراهن وتجاوز الأخطار التى تحدق بوطننا فى هذه الآونة؛ خطر انقاسمنا على أنفسنا بين مسلمين وأقباط، وبين مسلمين ومرتدين وبين غربيين وشرقيين! وهو انقسام لن ينجو أحد من آثاره وأول المستفيدين منه هم بالضرورة أعداؤنا، وهم كُثُرٌ■



الحركة الإسلامية بين العنف والإرهاب

تحطيم الوهم حول الحركة الإسلامية فى مصر

جهاد عودة

باحث مصري وله مؤلفات ودراسات فى العربية والإنجليزية حول الحركة الإسلامية

قد يهدف هذا المقال إلى المناقشة النقدية والإمبريقية لبعض الفرضيات المنتشرة فى الكتابات العلمية المصرية والأجنبية (باللغة الإنجليزية) حول الحركة الإسلاميه فى مصر . الغرض من هذا المقال هو طرح تصور بديل ومتكامل للحركة الإسلامية وكيفية التعامل معها ، ويعتمد هذا المقال على الميراث الضخم الذى ساهم فيه أمبريقياً كاتب المقال فى إطار الأكاديمية الأمريكية للعلوم والفنون ، وقام بتجميع أجزاء من مادته باحثو فريق الدراسات الإسلامية بمركز التنمية السياسية والدولية :

أولا : نقد النقد :

* **الفرضية الأولى** : إن الحركة الإسلاميه المعاصرة والتى نشأت مع بداية السبعينيات ، جاءت كرد فعل لسقوط منظومة أفكار القومية العربية. والمنطلق وراء هذه الفرضية كما يتضح من الكتابات العديدة وخاصة باللغة العربية أن الأفكار الإسلامية الراديكالية الحديثة اكتسبت قبولاً فى أعين الكثير من الشباب لما تحمله من وعود وآمال تعبوية خاصة فى مجال الهوية والاستقلال نتيجة لفشل هذه الأفكار والسلوكيات المعبرة عنها كما جسدتها الأنظمة القومية والراديكالية فى العالم العربى فى الخمسينيات والستينيات ويبدو من الشعار الأساسى للهوية والاستقلال القوميين أنه يتوافق مع الإطار المعرفى العام للحركة الإسلامية . فالشعار قام على أنه «لا شرقية ولا غربية» .

* * هذه الفرضية لا تبحث ولا تشرح أسباب النشأة ولكن تمنطق أسباب وواقع الانتشار فى علاقته مع تغير الأيديولوجية الرسمية فى مصر وربما فى العالم العربى . فكأن هذه الفرضية تقول بأن الأفكار القومية العربية كانت منتشرة بين الشباب ، وكان لها شرعية ، وهذا فى الحقيقة غير ثابت أمبريقياً و من الواضح انطباعيا أن انتشار أفكار الحركة الإسلامية بين الشباب أوسع بكثير من انتشار الأفكار القومية . فالانتشار الأوسع لأفكار الحركة الإسلامية لا يمكن تفسيره بمنطق الاستبدال أو نتيجة لانحسار أفكار أخرى ، وذلك لأن الأفكار الأخرى وهى الأفكار القومية لم تكن لها نفس قوة الشرعية أو الشمولية .

فإن كان هناك إحلال فلابد أن يكون جزئيا وليس شاملاً . هذا بالإضافة إلى أنه علميا لا تحل الأفكار بعضها مكان البعض بطريقة الإزاحة لأن انتشار فكرة ما يأتى أثراً لانتشار معنى جديد كنتيجة لتطور

مادى أو اجتماعى جديد ولتفاعل وتلاقح فكرى وثقافى أو كإطار لمجموعة من الحلول لواقع يتصور أنه فى أزمة ممتدة .

بعبارة قصيرة أنه من الخطأ الكبير تصور انتشار أفكار الحركة الإسلامية باعتباره رد فعل لانحسار مجموعة من الأفكار المضادة فلسفياً.

* **الفرضية الثانية** : إن الحركة الإسلامية هى فى جوهرها رد فعل احتجاجى على تدهور الأوضاع الاجتماعية و الاقتصادية . ويذهب بعض الكتاب إلى ربط الحركة كحركة احتجاجية من الوجهة الاجتماعية بالظروف المتغيرة اقتصادياً وسياسياً للطبقة الوسطى التى تم تخليقها فى عهد الرئيس الراحل جمال عبد الناصر . ويدلل أصحاب هذه النظرة على مصداقية ما يذهبون إليه بمؤشرات تتعلق بالمكون الاجتماعى فى الخطاب الاحتجاجى الإسلامى وخاصة فيما يتعلق بنقدهم لبعض جوانب الانفتاح الاقتصادى والارتباط الاقتصادى بالولايات المتحدة الأمريكية والمطالبة بما يطلق عليه عند الراديكاليين اليساريين «بالتنمية المستقلة» . ويشير هؤلاء الكتاب إلى انجذاب أفراد الطبقة الوسطى وخاصة الشباب منهم إلى الحركة كدليل إضافى على صدق تحليلهم . هذا بالإضافة إلى تفسير انتشار انغماس فرق من الحركة فى تنمية الرعاية الاجتماعية والصحية الشعبية باعتباره سنداً لما ينظرون .

** هذه الفرضية هى فى الواقع فرضية غير علمية وتعكس الوقوع فى خطأ منهجى عميق . فهى لاتفهم الحركة الإسلامية باعتبارها ظاهرة قائمة بذاتها ولكن كظاهرة زائفة تعبر فى الواقع عن ظاهرة أخرى ألا وهى ظاهرة الاحتجاج الاجتماعى الطبقى . بالطبع هناك تداخل وتلاق بين الظواهر الاجتماعية بشكل يعطى الانطباع فى الكثير من الأحيان بوحدة الظواهر الاجتماعية . هذا فضلا عن أنه من الناحية الأمبريقية فإن الحركة الإسلامية من حيث **العضوية** لا يمكن القول بأنها تعبير عن الطبقة الوسطى الجديدة والتى تجد أسسها في عصر عبد الناصر . فوفقا لقاعدة البيانات والمعلومات المتوافرة لدينا نجد أن نمط عضوية الحركة الإسلامية الراديكالية ، وهنا نعنى الجماعات الإسلامية ، قد تطور خلال السبيعينيات والثمانينيات ففى السبيعينيات لاحظنا نزوعا من أبناء الطبقة الوسطى الناصرية ، **معُرفة** فى أبناء المهنيين والقيادات العليا فى الجهاز الحكومى والسياسى والاقتصادى للدولة للالتحاق بتنظيمات شباب محمد على لصالح سرية وجماعة المسلمين لشكرى مصطفى والإخوان المسلمون وخاصة جناحها الشبابى المتمثل فى الجماعة الإسلامية بالجامعات المصرية . إلا أنه مع تنظيم الجهاد الذى قام باغتيال الرئيس الراحل السادات لاحظنا بدء تغيير فى نمط العضوية حيث ضم هذا التنظيم خليطاً واضحاً من أبناء الطبقة الوسطى وأبناء وأفراد من الطبقات الدنيا وخاصة من قاع المدينة والريف . فتم تسجيل تعاظم نسبة غير الحاصلين على مؤهلات عليا فى عضوية التنظيم . واستمر هذا الاتجاه فى الثمانينيات مع الحركة الإسلامية بقيادة الشيخ عمر عبد الرحمن وبرز بشكل أكثر جلاء فى التنظيمات فى صعيد مصر والقاهره والإسكندرية مثل تنظيمات الشوقيين والتوقف والتبين وأبناء الصعيد والغرباء وجهاد الساحل وغيرها ، حيث انتشرت العضوية التى تتمتع بتعليم متوسط وليس تعليما عاليا جامعياً هذا بالإضافة إلى انتشار العضوية بين أفراد المهن الحرفية .

أما بخصوص المكون الاجتماعى الاحتجاجى فى الخطاب الإسلامى ففى الواقع هناك خطأ عظيم فى القراءة لهذا الخطاب . فالخطاب ليس خطابا اجتماعيا ولكنه خطاب دينى مصاغ كلية فى صياغات لغوية وصور وأسماء وألقاب وإشارات

تحطيم الوهم حول الحركة الإسلامية فى مصر

دينية . وإذا كانت هناك إشارات ما عن الواقع الاجتماعى فهى إشارات تقتضيها أولا ضرورة الانتساب للواقع المرفوض دينيا وثانيا ضرورات الدعوة الدينية . هذا فضلا عن أن القول بأن الخطاب الدينى الحالى هو الانفتاح الاقتصادى والتغيير الاجتماعى فيه افتراء على الواقع لأن أسس هذا الخطاب توجد فى كتابات سيد قطب الذى أطلق خطابه ضد واقع مختلف ويتسم بسمات اشتراكية وعدالة اجتماعية واضحه . فالخطاب الدينى لا يطلق ضد واقع اجتماعى بعينه ولكن ضد الواقع غير الدينى ، وهذا يبدو واضحا بشدة من استمرار المصداقية الدينية للخطاب الأخوانى منذ ١٩٢٨ رغم تغير الظروف وتوالى الأحداث الاجتماعية الاقتصادية على هذا التاريخ.

* الفرضية الثالثة : إن الحركة الإسلامية تعبر عن صدمة الحداثة . والقائلون بذلك يذهبون الى القول بأن عدم التناسب بين التطور المادى والتطور النفسى فى سياق التحديث ينشأ عنه رد فعل بالالتجاء إلى أفكار دينية بغرض حماية النفس والذات من الضغوط المادية المتلاحقة والمطالبة له بالتخلى عن القديم واتباع الجديد المتصف بالنسبية فى تعريف وإدراك الأشياء والسلوكيات . بل يذهب بعض القائلين بهذه المقولة إلى الاحتجاج بأنه لا يوجد نزوع قوى للأفراد نحو الحركة الإسلامية إلا بين هؤلاء الذين يعانون من اضطرابات نفسية حيث يرجع هذا النزوع إلى عدم القدرة على التكيف الاجتماعى والتى يمكن أن نجد أسبابها إما فى محيط الجماعات الأولية للأفراد كالأسرة أو فى الجماعات الثانوية كالأصدقاء والتعليم .

* * هذه المقولة فى الواقع من أقوى المقولات التى تأخذ طبيعة المقولة التى تقوم على مفاهيم تعبر عن مواقف -CONCEPTUAL POSITIONAL ARGUMENT حيث إنها فى الجوهر ليست مقولة أمبريقية بحتة . بل قائمة على قيم معيارية من حيث اعتبار التدين أو النزوع الدينى عملية نفسية دفاعية ضد الانفتاح النفسى والعقلى على الواقع وجعل الواقع الحديث التكنولوجى بتعقيداته متحكماً فى ردود الفعل والتصورات الفردية . وعلى هذا الأساس يعتمد توصيف النزوع نحو الحركة الإسلامية باعتباره انعكاساً لعدم القدرة على التكيف الاجتماعى .

لمناقشة هذه الفرضية لابد من التفرقة بين النزوع نحو اعتزال المجتمع لأسباب دينية وهو الموقف الذى قد يؤدى إلى تكفير هذا المجتمع والنزوع نحو التدين كما يظهر فى كافة التشكيلات الدينية من غير الجماعات الدينية الراديكالية . فالنزوع الأول ربما نجد أسباباً نفسية دفاعية له تعبر عن رفض التكيف الاجتماعى العام بينما النزوع الثانى يعبر عن موقف أخلاقى عقلى معرفى حيث يؤدى إلى رفض مختار SELECTIVE REJECTION للتكيف الاجتماعى . بمعنى أنه رفض لمنظومات معينة من القيم والسلوكيات السائدة دون غيرها من منظومات أخرى . وهذا الرفض بصرف النظر عن طبيعة وتوجه المنظومات البديلة المتبناه هو رفض من الوجهة الاجتماعية يعبر عن الصحة النفسية والعصبية .

من الملاحظ أمبريقيا أن هناك تطوراً عاماً فى الحركة الإسلامية وخاصة من بين عناصر النزوع الأول والذى انتشر خلال السبعينيات وأوائل الثمانينيات إلى التراجع إلى النزوع الثانى . وتفسير ذلك لا يمكن أن نجده فى أن هؤلاء الأفراد تمت معالجتهم نفسياً وعصبياً لأن هذا أمبريقيا غير حقيقى ، ولكن نجد تفسيره فى غلبة الوسطية المحافظة المصرية أى نجد سببه فى تغيير ثقافى وليس نفسيا . فالثقافة ليست مجرد تعبيرا نفسى من الواقع .

* **الفرضية الرابعة** :إن انتشار الحركة الإسلامية هو نتيجة لحالة البطالة المنتشرة بين الشباب . وهذه

الحالة من البطالة هى نتيجة مباشرة وملازمة للتحول الرأسمالى من خلال برامج البنك والصندوق الدوليين للإصلاح الاقتصادى . وتأخذ هذه الفرضية أشكالا أكثر رقياً لدى بعض الكتّاب عند ربط حالة التعطل بين الشباب وبين قدرات الدولة من حيث ازدياد عجزها المتزايد فى مجال الخدمات وتطبيق القانون . فانكماش حجم الدولة فى رأى هؤلاء هو السبب البنائى أو الهيكلى لما نشاهده من بطالة . وانتشار البطالة يخلق البيئة الصالحة لنمو الأفكار الإسلامية المتطرفة . بل ويذهب البعض إلى ربط شيوع البطالة بانتشار أنماط حضرية معينة كالأحياء العشوائية ، وهذه الأحياء تقف كدليل على تراجع الدولة فى مجال الخدمات العامة .

* * تعتبر هذه الفرضية من الفرضيات الأكثر شيوعاً فى التفكير الرسمى وبين المثقفين الليبراليين واليساريين . وهى فى الحقيقة فرضية غامضة من الوجهة المفهومية ومحدودة الصدق من الوجهة الأمبريقية .

يعد مفهوم البطالة من المفاهيم المتعددة الصور والأشكال بحيث لا يصح الحديث عن هذه الصور والأشكال بصورة مجملة دون تفريق ، ذلك لأن لكل شكل دينامياته الخاصة التى تجعله يقف بمفرده فى مواجهة الأشكال الأخرى كمعبر عن مفهوم مختلف . فلنقل إن هناك ثلاثة أشكال على الأقل من البطالة وهى البطالة المباشرة DIRECTUNEMPLOY-MENT والبطالة غير المباشرة INDI-RECTUNEMPLOYMENT والعمل غير المؤهل له UNDER-EMPLOYMENT ونعنى بالنوع الأول عدم مزاولة الفرد داخل قوة العمل لعمل ما بهدف التكسب أو التعيش منه وهذا مع سعيه خلال فترة البطالة للحصول على عمل ، أما البطالة غير المباشرة فهى تلقى مقابل مادى دون القيام بعمل حقيقى فى المقابل ، وثالثاً يشير العمل غير المؤهل له إلى هؤلاء الأفراد الذين يعملون فى وظائف أو أعمال تتطلب من الخبرات والمؤهلات ما هو أقل بكثير من مستواهم التعليمى أو التدريبى الفنى .

ويبحث أى من هذه الأنماط أكثر ارتباطاً بشيوع الحركة الإسلامية المعاصرة نجد التالى : بالنسبة للإخوان المسلمين فإن استراتيجية التجنيد ومازالت منذ أيام الشيخ حسن البنا تقوم على التركيز على تجنيد العاملين فى الوظائف والأعمال . فالإخوان لا يجندون ولا يصعدون تنظيمياً من ليس له عمل مستقر يتعيش منه سواء فى الدولة أو فى الأعمال الحرة . أما وإن حدث ، كما فى بعض الحالات النادرة وجود أعضاء يعانون البطالة فيعمل الإخوان على توظيفهم وإيجاد مصدر ثابت للدخل لهم . كما أن الإخوان يشجعون على العمل وعلى أن يكون على مستوى المقابل المادى له وأن يتوافق مع مؤهلات الفرد وذلك كله لأسباب اعتقادية متعلقة بمفاهيم المال الحلال والإعمار فى الأرض . وهكذا فانتشار عضوية الإخوان غير مرتبط بشيوع البطالة بأى من أشكالها الثلاثة .

أما بالنسبة للجماعات فالمسألة أكثر تعقيداً . فبالنسبة لأشكال البطالة فغير ثابت أمبريقيا أن عدد المتبطلين من النوع الأول ذوى وزن نسبى فعال في عضوية الجماعات الرئيسية خلال السبعينيات كجماعة المسلمين أو شباب محمد أو الجهاد وهذا ما أثبتته دراسات متعددة سواء باللغة الانجليزية أو العربية بل من الواضح كما أثبتت أبحاث مركز دراسات التنمية السياسية والدولية بالنسبة لجماعة المسلمين أنها ساهمت فى خلق النوع الثالث من البطالة وذلك عن طريق تكفير المجتمع وبالتالى دعت أعضاءها إلى ترك وظائفهم وأعمالهم المؤهلين لها ليعملوا أعمالا أدنى فى المهارة مما لديهم من مهارات وذلك تحت دعوى أن الأعمال الدنيا الجديدة تتناسب مع مفهومهم لما هو حلال وما يتصورون

تحطيم الوهم حول الحركة الإسلامية فى مصر

أنه كان موجوداً أيام الرسول عليه السلام . فوجدنا مهندسين يتحولون إلى نقاشين ومحامين يعملون كباعة روائح أمام المساجد وأطباء يذهبون للعمل فى أعمال يدوية بسيطة . واشتد النزوع نحو كون الحركة الإسلامية الراديكالية كمسبب لبطالة العمل غير المؤهل له مع الجهاد رغم عدم تكفيرهم للمجتمع ككل واقتصار التكفير على الحاكم . ولكن هذا النزوع اشتدمع الجهاد بسبب مفهومهم عن الجهاد والمال الحلال وتصورهم أن أموال الدولة يختلط بها الربا وبالتالى فهى حرام .

ومن المثير للملاحظة أن البطالة المباشرة لم تعد سبباً من الأسباب الرئيسية لدى الكثير من المتهمين فى التنظيمات الرئيسية خلال الثمانينيات كالجهاد والجماعة الإسلامية . بل كانت البطالة المقنعة هى البيئة التى تحولوا فيها إلى إسلاميين راديكاليين. كما نلاحظ أن نموالتعاطف مع الجماعات الرئيسية أو مع التيار العام الراديكالى يحدث بشكل أكثر سرعة وكثافة فى بيئة البطالة المقنعة دون غيرها من الأنواع الأخرى للبطالة . ففى دواوين الوظائف الحكومية والمدارس وهيئات القطاع العام نجد نمواً لأفكار التطرف بين العاملين .

ولم يظهر ارتباط عالٍ بين متغير البطالة المباشرة وعضوية الجماعات إلا فى الجماعات الهامشية والتى انتشرت خلال الثمانينيات . ولكن بنظرة دقيقة وممحصة لهذه الحالات تم الوصول إلى أن البطالة المباشرة هى فى الواقع متغير وسيط فعال وليست متغيراً مستقلاً فالشوقيون مثلاً لعبت البطالة المباشرة دورا فى توفير الأتباع لهم من خلال تنشيط العلاقات الإقطاعية المتمثلة فى التبعية بين التابع والسيد PATRON-CLIENTRELATIONS فى قرى عديدة بالفيوم وبنى سويف .

وبصفة عامة نجد وفق إحصاءات الدولة لعام ١٩٨٦ عن أكثر المحافظات معاناة للبطالة أن الجماعات الإسلامية تنتشر فى المحافظات الأقل نسبة من حيث البطالة . فمعدلات البطالة بمحافظات أسيوط وقنا والمنيا وبنى سويف والفيوم وهى من معاقل الجماعات المتطرفة تتضائل فى الأهمية وبشكل صارخ وكبير مع معدلات القاهرة والإسكندرية والبحيرة والجيزة والدقهلية والشرقية والقليوبية .

أما بالنسبة لما يقال عن الأحياء العشوائية كبيئة للتطرف الإسلامى فلابد من ملاحظة التالى : إن مفهوم الأحياء العشوائية مفهوم غامض .

ولتوضيحه لابد من التفرقة بين الأبنية العشوائية والأحياء العشوائية . والصفة المشتركة بينهما وهى «العشوائية» تنبع من مخالفتهم لقانون التخطيط العمرانى وقوانين البناء . أما الاختلاف بينهم فيأتى فى أن الأبنية العشوائية هى تلك الأبنية التى تبنى داخل الأحياء المخططة ولكن على خلاف نصوص قوانين البناء ، بينما الأحياء العشوائيه هى الأحياء التى تبنى داخل مناطق التخطيط العمرانى على خلاف قانون التخطيط العمرانى . والأبنية العشوائية هى ظاهرة من ظواهر نمو الطبقة البرجوازية فى مصر . فالبناء على مائة فى المائة من الأرض والسماح بارتفاعات غير قانونية والتعدى الفردى على ما هو مشترك ومشاع بين السكان والتغيير فى التقسيم الداخلى للوحدة كلها ظواهر تجسد النمو المالى للشرائح العليا للطبقة البرجوازية من جانب ، والأزمه المالية للشرائح الوسطى والدنيا منها ،من جانب آخر . أما الأحياء فهى فى أغلبها تعبر عن حركة الهجرة الداخلية من الريف للمدينة من ناحية وعن التهميش الاجتماعى للطبقات الدنيا بالمدينة ، ويعتبر أصحاب المؤهلات المتوسطة فى قلب هذه الطبقات الدنيا .

وليس صحيحاً أمبريقياً بأن الأحياء العشوائية هى تجسيد للفقر فى مصر . ففى هذه الأحياء أثرياء بشكل غريب وفقراء بشكل ساحق . إن الأحياء العشوائية هى فى الحقيقة تعبير عن ظاهرة ترييف المدينة . ومشكلة الأحياء العشوائية فى مصر فى علاقتها بالتطرف الإسلامى لاتأتى من كونها مسبباً للتطرف ولكن من كونها فى المقام الأول بعيدة عن سيطرة الحاكم وخدمات الأمن العام . الأمر الذى أدى بسهولة لتجمع العناصر المتطرفة بالحركة فى هذه المناطق واختلاطهم مع عناصر تقع تحت طائلة القانون الجنائى المصرى. وقد ظهر ذلك جلياً فى الصعيد والجيزة.

وربط الأحياء العشوائية بالجماعات الإسلامية كسبب لنمو هذه الجماعات له قيمة تفسيرية محدودة حيث إن ذلك الربط لايفسر ذلك الانغماس العميق لأفراد من الطبقة البرجوازية القاطنين فى المدن عبر محافظات مصر فى النشاط الإسلامى الراديكالى . كما أن هذا القول هو استمرار للمقولات الليبرالية الكلاسيكية بأن الهوية محكومة بشكل حاسم بالظروف المعيشية للفرد . ويبدو من البحث الأمبريقى أيضا أن هذه المقولات لاتفسر نزوع أعداد كبيرة من الأغنياء إلى التعاطف مع التيار الإسلامى سواء المعتدل منه او الراديكالى .

* **الفرضية الخامسة** : إن الحركة الإسلامية هى تعبير آخر لنفس مفردات خطاب السلطة والأيديولوجيةالرسمية فى مصر. وأنه فى نشأتها كانت وربما لازالت أداة من أدوات السلطة للسيطرة والاختراق السياسيين . وهناك من الكتّاب من يفترض افتراضاً مدعماً بشواهد أمبريقية بأن النظام السياسى يرى منفعة كبرى فى الحركة الإسلامية . فالدولة فى لحظتها التاريخية الحالية من حيث تحولها إلى الخصخصة وإلى الاقتصار فى تقديم الخدمات العامة الاجتماعية ترى فى الحركة الإسلامية بتوجهها الخدماتى فرصة لأن تقوم بتقديم نفس الخدمات . بعبارة أخرى إن الحركة الإسلامية كتوجه خدماتى شعوبى تخدم النظام فى منع حالة الحرمان من الخدمات من التوسع بين أفراد الفئات الوسطى في المجتمع وذلك لما لهذه الحالة من آثار فى تهيئة مناخ ثورى انقلابى ضد النظام.

* * مما لا شك فيه أن الحركة الإسلامية المعاصرة وهى التى بدأت منذ السبعينيات تعتبر سلوك السلطة السياسية فى عصر الرئيس الراحل محمد أنور السادات مصدراً هاماً لانبعاثها الحركى . إن دور السلطة السياسية فى تفعيل الحركة الإسلامية فى بداية السبعينيات هو أمر لاشك فيه وثابت أمبريقيا . ولكن هذا القول لايعنى أن تطور الحركة وانقسامها إلى فرق وجماعات ونزوع بعضها إلى العنف كان رهنا بإرادة السلطة السياسية . أى أنه من السلامة القول بأن السلطة السياسية وبصفة خاصة فى جانبها الأمنى كانت حتى مؤخراً لا ترى فى الأفكار فى حد ذاتها خطراً ، وإنما تشعر بخطر عندما تتحول هذه الأفكار إلى سلوك مضاد للأمن واستقرار وهدوء الأوضاع . الأمر الذى أعطى مساحة كبيرة لأفكار الحركة للانتشار ، ومن ناحية أخرى خلق فرصاً للاتفاق بين أطراف من الحركة وسلطات الأمن وخاصة فى المحليات . فقد أثبتت الأحداث أن هناك اتفاقات عقدت بين سلطات الأمن وبعض الجماعات وعلى وجه الخصوص فى الصعيد تدور حول السماح لهذه الجماعات بالتواجد الفكرى والسلوكى غير الضار بالأمن العام فى مقابل عدم تهديد الأمن العام وهدوء الأوضاع . وقد ساعدت عوامل بيئية فى أوضاع الصعيد على عمل هذه الاتفاقات ، حيث لوحظ على سبيل المثال أن عدداً لابأس به من قيادات الجماعات فى هذه المناطق من أبناء عائلات هامة ،

تحطيم الوهم حول الحركة الإسلامية فى مصر

هذا بالإضافة إلى أن سياسة الدولة فى تعيين رموز السلطة من رجال بوليس وقضاة ونيابة وكبار موظفى الإدارة المحلية فى هذه المناطق من أبنائها ساعدت على إيجاد أرضية للتفاهم بين الدولة وبعض هذه الجماعات .

بعبارة أخرى إذا كان نمو الحركة لم يكن رهناً لإرادة السلطة بعكس نشأتها إلا أن علاقة الحركة بالنظام السياسى كانت عرضة فى كثير من الأحيان لمحاولات التطويع المتبادل . وهذه المحاولات بصرف النظر عن نجاح بعضها وفشل البعض الآخر كان لا يمكن أن يتم إلاّ فى سياق من الخطاب الرسمى الذى يخدم هذه المحاولات . إلا أنه يلاحظ على خطاب السلطة الرسمى والدعائى أن المفردات الدينية المستخدمة هى من قبيل إغراء بعض هذه الجماعات على الدخول فى عملية التطويع وليس من قبيل تأكيد خطاب هذه الجماعات .

وقد أثبتت بحوث مركزنا بأن منطق التطويع قائم على تبادل المنفعة بين بعض أجنحة السلطة السياسية وبعض الجماعات والاتجاهات الإسلامية . إلا أن القول بمقولة التطويع المتبادل لا تنفى العداء الأصيل بين الطرفين أو الشك المتبادل. فكأن العنف فى هذا الإطار له وظيفة تأكيد قوة كل منهما فى مواجهة الآخر من ناحية وفى رسم حدود التفاعل ومجالاته من ناحية أخرى . فى هذا الإطار يبرز صدق المقولات القائلة بدور الحركة فى منع حالة الحرمان من الخدمات ، نتيجة لسياسات الدولة فى الإصلاح الاقتصادى ، من الانتشار بين أفراد الطبقات المتوسطة.

ولم تتوقف عملية التطويع المتبادل جزئيا إلاّ عندما اتجهت الجماعة الإسلامية بقيادة الشيخ عمر عبد الرحمن إلى إيذاء الدولة فى مواردها الاستراتيجية من العملة الصعبة . الأمر الذى جعل الدولة تنتهج منهجاً جديداً من العنف يهدف إلى الإزالة وليس إلى التحجيم كما كان فى السابق . وهذا المنهج الجديد ، يلاحظ عليه ، عدم الشمول فى مواجهة كل الجماعات ، بل فقط فى مواجهة جماعات بعينها . الأمر الذى يعطى الانطباع بأن منهج التطويع لازال قائماً .

ثانيا : ديناميات الحركة الإسلامية :

تعتبر الحركة الإسلامية بصفة عامة واحدة من أقدم ثلاث حركات سياسية ظهرت فى مصر الحديثة . فإلى جانبها توجد الحركة الليبرالية والتى مثلها حزب الوفد فى معظم الوقت والحركة القومية المصرية والتى توالى على تمثيلها أحزاب عدة مثل الحزب الوطنى القديم ومصر الفتاة وحالياً النظام الحاكم وهذا منذ ١٩٥٢ . وهذا القول لا ينفى ما أصاب هذه الحركات من تطوير للرؤى والمواقف . فالحركة الإسلامية تطورت إلى جماعات وفرق يقوم بعضها بتكفير المجتمع والدولة ، والحركة الليبرالية تطورت إلى جماعات يرى بعضها مصلحة وفائدة فى إعادة إحياء خط الأحرار الدستوريين القائم على محورية رجال الأعمال والخصخصة فى الحياة العامة وتعميق الاتصال بالغرب ، وحركة القومية المصرية تطورت إلى رؤية عربية لأمن مصر الوطنى وحلم للزعامة العربية واتصال أعمق مع دول الخليج .

والحركة الإسلامية كما هى قائمة فى الوقت الحاضر تعبر وبدقة عن كل من يؤمن بضرورة تطبيق الشريعة الإسلامية ويعمل من أجلها سواء من خلال النظام السياسى أو فى مواجهته بشكل تنظيمى ما . اعتماداً على الجزء الأول من هذا المقال فإننا لا يمكن أن نقصر الحركة الإسلامية على تلك الفرق والجماعات غير المعترف بها قانوناً . ذلك لأن هناك من التنظيمات ما هو معترف به قانوناً وربما جزء من النظام السياسى

وتعمل من أجل تطبيق الشريعة الإسلامية . ومن أمثلة ذلك حزب العمل وجمعية دعوة الحق والأزهر وأشكال تنظيمية داخل الحزب الوطنى .

وتتصف الحركة الإسلامية بصرف النظر عن تفرق جماعاتها ورؤى التنظيمات بها بالصفات الثلاث العامة التالية :

١ ـ إنها تعبر عن خطاب دينى فى مواجهة واقع يعتبر من وجهة نظرهم غير دينى . ومعيارهم فى ذلك تطبيق الشريعة الإسلامية بشكل إيجابى بمعنى موافقة الواقع مع النصوص والأحكام الإسلامية وليس بشكل سلبى بمعنى عدم تعارض الواقع مع النصوص والأحكام الإسلامية .

٢ ـ إنها تعبر عن نزعة عميقة من المحافظة CONSERVATISM بمعنى أنها قائمة على مجموعة من القيم مثل أهمية الأسرة واتباع التقاليد الدينية وخاصة السنية منها والشك العميق فى القيم الأخلاقية للحضارة الغربية الحديثة والاحترام العام لقيم التراتيبية فى الحياة والعمل . فى هذا الإطار من المحافظة ينظر للأفكار فى معزل ولو نسبى عن التطورات المادية .

٣ ـ إنها تعبر عن رؤية جماعية COLLECTIVE بمعنى أن الفرد لا تتحقق هويته إلا فى إطار جماعة وهذه الجماعة لا تتحقق إلا فى إطار ثقافة وهذه الثقافة لا تتحقق إلا فى إطار الاختلاف مع ثقافات أخرى .

هذه الصفات الثلاث العامة هى صفات الحركة الإسلامية كتوجه أيديولوجى تنظيمى وليس كتوجه سلوكى ضد أوضاع ما يراد تغييرها . حيث نلاحظ أن بعض فرقها الغارقة فى المحافظة يمكن لها أن تنتهج منهجاً راديكالياً فى السلوك ضد النظام السياسى أو أوضاع يراد تغييرها كما هو الحال فى بعض الجماعات الإسلامية أو الإخوان المسلمين فى كثير من الأحيان . كما يمكن لبعض أجنحة الحركة أن تنهج نهجاً محافظاً فى السلوك كما هو الحال فى مؤسسة الأزهر وبعض مؤسسات الدولة الدينية كالجمعية الشرعية للعاملين بالكتاب والسنة . والفرق بين السلوك الراديكالى والسلوك المحافظ ليس فقط فى استخدام العنف ضد النظام السياسى ولكن وربما بشكل أكثر أهمية فى الدعوة للتغيير الجذرى للواقع حتى ولو كان على مراحل . ربما كان هذا هو السبب لدى الكثير من المراقبين للنظر إلى الإخوان والجماعات باعتبارهم يمثلون فئة واحدة . إن السلوك المحافظ يهتم بمغالبة الواقع والدعوة لذلك وليس بتغييره .

والتفرقة المفهومية بين مغالبة الواقع وتغيير الواقع هى تفرقة هامه تسمح لنا بفهم الديناميات الأيديولوجية لانتشار الجماعات الراديكالية من خلال عمليات انشطارية . فيومياً نسمع عن جماعة جديدة تحت اسم جديد . ونلاحظ أن هذا الانتشار الانشطارى يقابله ثبات نسبى فى العدد والتركيب التنظيمى وأيديولوجيات جماعات الإسلام المحافظ . فمنطق تغيير الواقع يستدعى إعادة مستمرة لتعريف الواقع وتوصيفه وتحديد الأساليب الفعالة فى إحداث التغيير ، هذا بعكس منطق مغالبة الواقع الذى يتسم بثبات نسبى فى تعريف الواقع وتوصيفه . وهكذا تتوالد الجماعات الإسلامية إذا اعتمدت منهج تغيير الواقع بسبب عملية إعادة التعريف المستمرة بينما تستمر بشكل ثابت نسبياً الجماعات والفرق التى تعتمد على النظرة السلوكية المحافظة للواقع.

وهذه التفرقة من السهل إثباتها أمبريقياً بتحليل ديناميات انشطارات هامة بسبب الاختلاف أساساً حول

تحطيم الوهم حول الحركة الإسلامية فى مصر

توصيف الواقع وكيفية التعامل معه . ولا يجب أن ننسى أن ظهور سيد قطب بأفكاره الراديكالية كان يمثل انشطاراً عن جماعة الإخوان وكذلك نلاحظ أن حركة التكفير والهجرة قد تطورت بشكل انشطارى نحو التوقف والتبين وكذلك الجماعة الإسلامية بقيادة عمر عبد الرحمن فهى أصلا انشطاراً من الجماعة الإخوانية خلال السبعينيات هذا فضلاً عن أن جماعة عمر عبد الرحمن انشطرت منها جماعة الشوقيين ، أما بشأن الجهاد فربما هى أكثر الجماعات تعرضاً للانشطار رغم استمرار الكثير من الجماعات المنشطرة فى استخدام اسم الجهاد كعنوان للتنظيم .

والقول بذلك لا يعنى أن العوامل البيئية المختلفة كالظروف الاقتصادية والجغرافية والعائلية والتعليمية ليس لها دور فى إحداث الانشطار . ولكن ينصب دورها فى المقام الأول فى تعضيد CONSOLIDATION الانشطار وتخليق البيئة المسهلة له والحافظة له بعد حدوثه. كذلك الأمر بالنسبة للعوامل التنظيمية فى الجماعات . فهى عوامل وسيطة وليست خالقة . فنلاحظ مثلا أن تنظيم جماعة المسلمين والمعروف بالتكفير والهجرة كان يعانى من حالات انشطارية كامنة لم يمنع من انفجارها إلا وجود تنظيم حديدى بقيادة شكرى مصطفى هذا بالإضافة إلى ما اتسم به من كاريزمية . وكان غيابه بعد ذلك وتفكك التنظيم بيئة صالحة للانشطار فى التحقيق . وهذا السيناريو حدث بالنسبة لتنظيم الجهاد ١٩٨١ .

والتحليل السابق يعطى لنا رؤية لآليات الخروج من الجماعة الإسلامية ذات السلوك الراديكالى الذى ربما يكون خروجاً لجماعة أخرى أكثر راديكالية أو خروجاً لجماعة محافظة سلوكياً . فأبحاثنا فى المركز أثبتت أمبريقياً بأن هناك من يخرج من الجماعة الراديكالية إلى جماعة إما أقل راديكالية أو جماعة محافظة سلوكياً فهناك من خرج من الجماعات الراديكالية لينضم للإخوان المسلمين وهم أقل راديكالية من الجهاد والجماعة الإسلامية وغيرها من الجماعات العنيفة الأخرى ، بل هناك من خرج من الجماعة الإسلامية والجهاد للانضمام للطرق الصوفية والجماعات المنسحبة ، وهى تلك الجماعات التى تهتم بمغالبة الواقع عن طريق تنمية الحس الشعورى الإسلامى لدى الفرد كجماعة الدعوة والتبليغ أو الفرماوية وهناك أخيراً من خرج متسرباً إلى الحياة العامة مكتفياً بذاته محافظاً عليها دون الانضمام لأى جماعة .

ومن التحليل السابق يمكن استنباط رؤية لديناميات الدخول إلى الجماعة الراديكالية سلوكياً . حيث لاحظنا أن هناك من يدخل جماعة أكثر راديكالية من جماعة أقل راديكالية بل وهناك من يدخل إليها من جماعة محافظة سلوكياً . وربما توجد الإجابة على ذلك فى طبيعة منطق المغالبة الدينية للواقع . فهذا المنطق هو فى الأساس منطق سنى أصيل لا اختلاف عليه عند الكثير من الفقهاء . ولكنه أيضاً منطقٌ له حدوده يفقد معناه ومغزاه عند تجاوز هذه الحدود ويعطى ذاته لمنطق راديكالى إسلامى أو يتدهور إلى سلبية مطلقة . وحدود هذا المنطق تتمثل فى استمرار الفصل النسبى بين المستجدات المادية والشعور . والشعور هنا ليس تعبيرا نفسيا بحتا بل مصطلح ثقافى أنثروبولوجى يشير إلى نظامٍ من المعرفة والفهم قائم على تعريف وتحليل العالم الخارجى من منظور الذات المدركة للعقل الجمعى للجماعة . اعتماداً على المنطق . سار الفقه السنى التقليدى على تقديم حماية الأمة الإسلامية من الفتنة على كل ما عداها من التزامات وواجبات .

فمغالبة الواقع كاستراتيجية إسلامية محافظة تهدف أساساً إلى منع قيام الفتنة ، وذلك لما فى الفتنة من ضرر أكيد لتماسك وبقاء الأمة .

وهذه الاستراتيجية تقوم على مبدئين معرفيين . أولهما ، عدم تبعية الشعور (كما تم تعريفه عاليه) تبعية مطلقة للمستجدات المادية ، بمعنى أن الشعور يتغير بالضرورة بتغير المستجدات المادية وبالتالى لا يكون الشعور فى وضع معرفى يسمح له بالتأثير على هذه المستجدات المادية ، وثانيهما ، تماسك الشعور رغم ضغوط المستجدات المادية ، بمعنى عدم السماح للشعور بالتطرف فى رد الفعل تجاه المستجدات المادية والتحليل الحفرى -ARCHIOLOGI CAL ANALYSIs لتطور الخطاب السنى يوضح بجلاء هذين المبدءين المعرفيين . كما يلاحظ وجود هذين المبءين فى خطاب الجماعات الإسلامية المنسحبة ، بل وفى خطاب التيار المحافظ للأزهر . وتاريخياً ، يلاحظ هذا التوجه على رد الفعل للعقل الجمعى السنى فى مواجهة هجمات التحديث المتتالية على مصر منذ مطلع القرن التاسع عشر . الأمر الذى ترك لنا شيئا فريداً فى أسلوب التعامل الجمعى مع قضايا التحديث والعلاقة بين الشعور والمستجدات المادية ألا وهو عدم الحسم التاريخى للقضايا والتوفيق التاريخى للمبادىء المتعارضة والمتناقضة فى الفعل والحياة ، وهذا ربما يفسر أنثروبولوجياً لماذا يعاد طرح نفس القضايا الفكرية والحركية فى ثقافتنا طوال القرنين الماضيين .

هكذا يمكن القول بأن الفرد يصبح أكثر استعداداً للخروج من منطق مغالبة الواقع إلى منطق تغيير الواقع وبالتالى من انتهاج السلوك المحافظ إلى السلوك الراديكالى عندما يفشل الشعورفى تفسير وفهم تطويع المستجدات المادية . ومثال ذلك واضح بجلاء فى ذلك السؤال الكبير الذى دار بين الإخوان المسلمين فى السجون المصرية خلال فترات التعذيب فى عهد الرئيس الراحل جمال عبد الناصر : هل من يعذب مسلماً بهذا الشكل العنيف والقاسى يمكن أن يصنف على أنه مسلم ؟ وأيضا يظهر فى خطاب الجهاد والجماعة الإسلامية بخصوص العذر بالجهل من ناحية والكثير من سياسات الدولة فى المجالين الداخلى و الخارجى ، من ناحية أخرى . وبصفة عامة نجد وفق دراستنا الأمبريقية أن الاستعداد لفشل الشعور لفهم وتفسير وتطويع المستجدات المادية يوجد أكثر بين المهاجرين الجدد للمدينة وبين موظفى الدولة والحكومة وخاصة فى المحليات حيث اتضح أن عامل ارتفاع المهارة الفنية والمعرفية لهو عامل هام فى تأكيد استمرار الفرد داخل نطاق منطق مغالبة الواقع . وهذا القول لا يعنى أن كل من لديه مهارة عالية من الناحية الفنية والمعرفية لا ينضم للحركة الإسلامية الراديكالية . فالدراسات الأمبريقية تظهر لنا أن هناك من لديه المهارة ومنضم للحركة . ولكن هذا القول يعنى فقط أن هناك استعداداً أكبر لدى منخفضى المهارة للانضمام وأن المنضم ولديه مهارة عليا لديه استعدا أكبر للخروج من الراديكالية إلى المحافظة .

فى نهاية هذا المقال يمكن القول بأن أى سياسة تجاه جماعات الراديكالية الإسلامية لابد وأن تهدف إلى تحجيم الدخول إليها من ناحية وتسهيل الخروج منها إلى اتباع منطق مغالبة الواقع المحافظ . ■



الحركة الإسلامية بين العنف والإرهاب

تحطيم الوهم حول الحركة الإسلامية

عبد المنعم سعيد

باحث في مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام .

في مقالة جهاد عودة حول «تحطيم الوهم حول الحركة الإسلامية فى مصر...» من المقالات الهامة حول تحليل الظاهرة الإسلامية وما لازمها من عنف وإرهاب خلال الفترة الأخيرة. وتنبع أهميتها من أنها لم تستسلم للمنطق الشائع حول تحليل الظاهرة ومعرفة أسبابها ومكوناتها. وهنا فإن المؤلف يرفض إسناد الظاهرة إلى «سقوط منظومة القومية العربية»، أو إلى «تدهور الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية»، أو إلى صدمة الحداثة أو إلى «البطالة»،أو إلى «خطاب السلطة والإيديولوجية الرسمية فى مصر». هذا الرفض يستند إلى مجموعة من البحوث «الأمبيريقية» التى أجراها مركز دراسات التنمية السياسية والدولية، ومن ثم فإن المقال ينتمى إلى تلك النوعية من الدراسات التى تقدم نتائج وخلاصة أبحاث أخرى مفصلة تم إجراؤها فى السابق .

لعل هذه هى المرة الأولى التى تتم فيها مثل تلك المراجعة النقدية «للحكمة الذائعة» Convention wisdom عن الجماعات الإسلامية ونشاطها . وهى بادرة خير ودعوة لإعادة فرض الظاهرة من جديد لأن ما هو شائع فى الحقيقة، فضلاً عن قصوره المعرفى، ـ كما أوضح د. عودة ـ فإنه لا يعطينا أية فرصة للمعالجة السياسية للظاهرة. فليس من المتوقع أن يعاد بعث القومية العربية من جديد، أو تحسين الظروف الاقتصادية والاجتماعية. أو النكوص عن الحداثة، أو القضاء على البطالة... إلخ فى المدى المنظور على الأقل. ولعل شيوع مثل هذه التحليلات أدى إلى مزيد من الشلل فى مواجهة الظاهرة نتيجة القصور فى فهم أسبابها الحقيقية.

وربما كان توجه د. عودة إلى اعتبار الحركة «كتوجه إيديولوجى تنظيمى وليس كتوجه سلوكى» يصل بنا إلى نوع من التعريف «السياسى» للقضية، ومن ثم فإن بدايتها تكمن فى الأدوات «السياسية» وليس الاقتصادية أو الاجتماعية كما ذهب أغلب المحللين للظاهرة. وربما كان أهم ما عرض د. عودة ـ دعوته إلى التمييز ما بين اتجاهى «مغالبة الواقع» و «تغيير الواقع» داخل الحركة الإسلامية يخرج بنا عن الاتجاه الشائع أيضاً الذى يذهب إلى



نوع من وحدانية الظاهرة وعدم قابليتها للتفكيك والتجزئة وهو يجعل من مواجهتها عملية مستحيلة لأنها يمكن أن تصل إلى الجوهر الدينى لها، وتحول المواجهة من طبيعتها «السياسية» إلى مواجهة اجتماعية يحدث فيها التصادم مع الثقافة العامة للمجتمع.

والواقع أنه يمكن تجزئة الحركة الإسلامية فى مصر إلى القوى التالية:

١ ـ القوى الرسمية متمثلة فى الأزهر وجهاز الإفتاء، وهى قوى محافظة فى أغلبها من حيث التوجه الفكرى والفلسفى، وهى داخلة فى اتجاه تطبيق الشريعة ولكن من خلال الدولة والتحالف معها.

٢ ـ قوى الإخوان المسلمين ولهم مشروعيتهم التاريخية فى حمل لواء «الدعوة» وامتداداتهم الدولية، وهم قابلون بالدخول فى «اللعبة السياسية» كما حدث فى انتخابات ١٩٨٤، ١٩٨٧ وفى الانتخابات الأردنية.

٣ ـ القوى الشعبوية الإسلامية والتى تستند فى أغلبها إلى شخصيات كاريزمية دينية حصلت على استقلالها الذاتى عن مؤسسة الأزهر أو خارجها من خلال قدراتها الخطابية و «التحريضية» أحياناً، سواء فى الجوامع أو فى أجهزة الإعلام المختلفة (الشيخ المحلاوى، الشيخ الشعراوى، عمر عبد الكافى... إلخ).

٤ ـ القوى الراديكالية النازعة إلى التغيير العنيف للمجتمع والدولة مثل جماعات الجهاد، الجماعة الإسلامية، الشوقيون ... إلخ وهؤلاء بينهم تناقضات عدة وانشطارات متعددة نجمت أساساً من نزوعها المستمر إلى تغيير تعريفها للواقع كما ذهب د.عودة.

إن هذه التجزئة للظاهرة تسمح بشكل أكثر واقعية بالتعامل معها من حيث تحديد التحالفات والمناطق المفصلية لعزل بعضها ومحاصرتها وتضييق تأثيرها فى المجتمع. وقد كان للدكتور عودة أن يذهب في هذا الاتجاه ويحدد كيفية التعامل مع الحركة الإسلامية كما وعد فى بداية المقال، ولكنه لم يفعل. وربما كان ذلك راجعاً إلى رغبته فى توسيع الحوار حول الظاهرة قبل الولوج فى وضع الالتباسات اللازمة للتعامل معها. كذلك فقد كان حرياً بالدكتور عودة ـ خاصة وقد اختار أن يجعل خطابه يتميز بقدر عالٍ من اليقين والحسم والقطع ـ أن يعطى القرّاء فكرة موجزة عن الأبحاث الأمبريقية التى استند إليها، خاصة أننى أعطى «الأمبريقية» فى البحث نوعاً من معانى الكتب المقدسة، رغم ما هو معروف عن كل أنواع البحث «الأمبريقى» من قصور وتحفظات.

على أى الأحوال فإن محاولة د. عودة جديرة بالتأمل، هى تتصف بالجرأة فى واقع فكرى زاد فيه النزوع إلى التقليد والاعتماد على الحكم الزالق فى التحليل والبحث ■

الغـــــرب فى رؤية الحـــــركـــــة

كيف ترى الحركة الإسلامية الراديكالية المصرية الآخر الغربى الآن ؟

هنا أحد الباحثين المنتمين لهذه الحركة يقدم رؤية معبرة عن هذا الفصيل نحو هذا الآخر الغربى ، نحن إن كنا لا نتبناها لكننا وتمشياً مع محاولة إثارة حوار حقيقى مع من يستحق الحوار من أصحاب « الفكر» نجد لزاماً علينا إفساح هذه المساحة لهذه المحاولة الجادة .

لوحة للفنانة جاذبية سرى



الإسـلاميـة المصـرية

إبراهيم البيومى غانم

باحث فى العلوم السياسية بالمركز القومى
للبحوث الاجتماعية مصر

قد يمثل « الغرب » بكل أبعاده ـ إشكالية كبرى تواجه الحركة الإسلامية المعاصرة أينما وجدت ، وأسباب ذلك كثيرة ومتشعبة ، وأغلبها له طابع ثنائى يجعل كلاً من «الغرب»و «الحركة الإسلامية » ضدين لا يجتمعان.

والإشكالية ـ فى جوهرها ـ بين الطرفين ليست جديدة ، بل هى امتداد لتراث العلاقة التدافعية بين كل من الحضارة الإسلامية ، والحضارة الغربية ، وهذا التدافع سنة من سنن الله فى خلقه ، لكى تستمر الحياة وتتجدد قال تعالى : [ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لفسدت الأرض ,ولكن الله ذو فضل على العالمين] (البقرة ـ من الآية ٢٥١).

ومن منظور علاقة « الأنا » بـ «الآخر» فإن علاقة الحركة الإسلامية بالآخر بصفة عامة ـ وبكبيرهم « الآخر الغربى » بصفة خاصة ـ تشهد اهتماماً مطرداً فى طرحها بمختلف أبعادها الفلسفية والفكرية ، والثقافية والسياسية ويمكن القول : إنها صارت موضوع بحث مكثف ضمن إطار شامل له جذوره التاريخية ، ومعطياته الواقعية واحتمالاته المستقبلية . ولكن التصور السائد لدى جمهرة الكتاب والباحثين ـ المحليين والأجانب ـ فيما يتعلق برؤية « الحركة الإسلامية » للغرب ، وإدراكها له بصفة عامة ، هو تصور يميل إلى « الاختزال »و « التجزئة » و « التشويه » وذلك من خلال تأكيد أحكام مسبقة ، وانطباعات ذاتية ، يتم إضفاء الصفة العلمية عليها .

فالشائع لدى دارسى الحركة من زاوية علاقتها بالغرب : هو أن رؤيتها له « ساذجة » و « جزئية » و « ظاهرية » و « غير فاهمة للمسألة الغربية » وأنها تدور فى فراغ الرفض، والعداء ، والرغبة المحمومة فى الصدام مع «الغرب » بهدف نفيه ، أو الانتقام منه والقضاء عليه إن وجدت إلى ذلك سبيلاً.

ونحن نرى غير هذا ، ونذهب إلى أن الحركة الإسلامية لها رؤية مركبة وشاملة للغرب ، وإن لم تكن مصاغة صياغة نظرية كاملة أو محكمة . كما أن لها إزاءه مواقف متعددة المستويات، ومتطورة بتطور الأوضاع والظروف السياسية والاجتماعية ، والدولية بصفة عامة . ونرى أيضا أن الحركة الإسلامية نفسها قد أسهمت بنصيب فى سيادة التصور المختزل عن رؤيتها للغرب ، وذلك بتقصيرها فى القيام بتأصيل نظرتها للعالم المحيط بها ، بما فيه «الآخر» الغربى . ولكن النصيب الأكبر قد أسهم به المفكرون والباحثون والكتاب الذين هم على خلاف مع الحركة الإسلامية ، أيا كان نوع هذا الخلاف .

والهدف الأساسى من هذا المقال هو الوقوف على مدلول مصطلح «الغرب» بأبعاده المختلفة ، وتحليل مكوناته التى تدركها « الحركة الإسلامية المصرية » وعلى ذلك فإن تناول « الرؤية الغربية » للحركة يخرج عن حدود هذا الهدف . وإن كان من العسير فصل الرؤيتين عن بعضهما البعض فصلاً تاماً ، إذ أن تصور كل طرف عن الطرف الآخر لابد أن يعكس التصور المقابل لدى هذا «الطرف الآخر» عن الطرف الأول . وكل ما نود قوله بهذا الخصوص هو أن « الرؤية الغربية » للحركة الإسلامية تشكل موضوع بحث قائما



بذاته ، وليس بوســـعنا أن نتناوله ضمن حدود موضوع هذا البحث أو الهدف منه .

١ - فى أصــــول رؤيــة الحركة الإسلامية للغرب

تؤسس الحركة الإسلامية رؤيتها للغرب على أساس عقيدى « دينى » وذلك فى إطار فـهـمـهـمـا للإسـلام كمنهج كامل ، تنبثق منه رؤية شاملة للكون ، والحياة ، والإنسان ، والعالم. والغرب ضـمـن هذه الرؤية الشاملة المنبثقة من الإسلام ليس إلا جزءاً من كل هو «العالم» ، ومن ثم فإنها عندما تنظر إليه تخضعه ـ شأنه شأن غيره ـ للمـبـادىء والمعـاييـر والأحكام المستـمدة من التصور الإسلامى . وتتخذ من وقائع التاريخ ، ومن سجل العـلاقـات بين العـالم الإسلامى والغرب، مـصدراً لاستـحضار الأدلة والشـواهد التى تثـبت بهـا صـدق رؤيتها ، وسلامة موقفها من مختلف وجوه الغرب وجوانبه.

وينطبق هذا الكلام على الجماعات الثلاث الرئيسية التى تشكل خريطة الحركـة الإسـلامـيـة المصـرية وهى «الإخوان ، والجـهـاد ، والجـمـاعـة الإسـلامـيـة » فـهى تؤسس رؤيتـهـا للغرب على أصول عقيدية ، وتعتمد فى شرحها وبيانها لتلك الرؤية على « سجل التاريخ»، كما أن أحداث الواقع المعـاصـر ومـعطيـاته تضطرها إلى الاهتـمـام الشـديد «بالغـرب » فى مختلف أبعاده .

إن « العـقـيـدة » و « التـاريخ » و «الواقع » ، لا يغيب أى منها عن وعى الجـمـاعـات الثـلاث ، وهى تصـوغ رؤيتـهـا حـول الغرب ، وإن كـانت كل جماعة تختلف عن الأخرى فى الفهم ، والاجتهاد، والاستنباط ، وفى اتخاذ المواقف العملية . وفيـمـا يلى سوف نتناول بقليل من التـفـصـيل « الأصل العـقـيـدى » أمـا شـواهد التـاريخ ، وضـغـوط الواقع فـسوف يتم تناولهـا فى سيـاق تحليلنا لأبعـاد الغـرب فى رؤية الحركة .

الأصل العقيدى :

قلنا إن الحركة الإسلامية تؤسس رؤيتـهـا للعـالم ـ والغرب جـزء منه ـ على أصل عقيدى دينى . وثمة أربعة مفاهيم أساسية تقوم بالدور الأكبر فى صياغة تلك الرؤية ، وهذه المفاهيم هى : عـالمـيـة الرسـالة الإسـلامـيـة ، ووحـدة الإنسانيـة والجـهـاد ، وقـيـادة العالم .

إن تحليل تلك المفاهيم الأربعة فى وثائق وكـتـابـات الحـركـة الإسـلامـيـة المصرية ـ موضع اهتمام هذا البحث ـ يؤكـد لنا أن الغـرب فى رؤيتـهـا مـرشـح لأن يكون مـوضـوع فـعل ، وسـاحة عمل ، وميداناً لنشر الدعوة والجهاد « لإخلاء العالم من الفساد » ولتكون كلمة الله هى العليـا ، ويكون الدين كله لله .

وللإخـوان المسلمين السـبق فى إعادة إحياء تلك المفاهيم والمناداة بها والتأكيد عليها ، وذلك منذ تأسيسها فى أواخر العشرينيات . يقول الإمام **حسن البنا** : «إن القرآن الكريم يقيم المسلمين أوصـيـاء على البـشـرية القـاصـرة ، ويعطيـهم حق الهـيمنة والسـيـادة على الدنيـا لخـدمـة هذه الوصـاية النبـيلة ، وإذن فـذلك من شـأننا لا من شـأن الغـرب ، ولمدنيـة الإسلام لا لمدنية المادة» [١] ويقـول : « أما العالمية ، أو الإنسانية فـهى هدفنا الأسمى ، وغـايتنا العظمى ، وختـام الحلقات فى سلسلة الإصلاح » [٢] .

ولكل من « الجـهـاد» و « الجـمـاعة الإسلامية » أقوال متشابهة حول هذا المعنى . فـجماعـة الجـهـاد تجعل أول خـصـائصـهـا « أنها حـركـة عـقـائدية تؤمن بالله ، وتكفـر بالطاغـوت ، وتسـعى إلى تحـقيق ذلك فى الواقع بكل الوسائل المشروعة ، بما فى ذلك جـهـاد طواغيت الأرض حتى تسلم أو تزول «وأنها حـركـة عـالمية تدعـو إلى تحكيم الإسـلام فى العـالمين » [٣] . وتقول « الجماعة الإسلامية » : « إننا كمسلمين مأمورون بتحقيق سيادة شـرع الله على أرض الله وعلى خلق

الله ، وألا ندع أى طائفة على وجه الأرض تحكم الناس بغير شرع الله، فمن أبى ذلك ورفض الإذعان قاتلناه ، يقولون هذه وصاية منكم على البشرية ، نقول : هذه وصاية شرع الله ودينه على أرضه وخلقه ، ونحن مأمورون بتحقيقها لصالح البشرية ، بوصفنا خير أمة أخرجت للناس »(٤).

وأقل ما تتضمنه الاقتباسات السابق ذكرها - ولها أشياء كثيرة فى وثائق الحركة - هو رفض زعامة الغرب للعالم ، ومنازعته عليها حتى تعود إلى الأمة الإسلامية .

٢ - أبعاد الغرب فى رؤية الحركة :

لا تهتم الحركة الإسلامية كثيراً بتحديد ما هو « الغرب » جغرافياً ، وإن كان لا يغيب عنها أن أوروبا هى الوطن الأصلى لهذا الغرب ، وأن أمريكا امتداد له . وأن الشرق الشيوعى (سابقاً) والغرب الرأسمالى هما وجهان لعملة واحدة . فكلاهما « غرب » فى التحليل الأخير.

وتكشف لنا وثائق الجماعات الثلاث « الإخوان - والجهاد - والجماعة الإسلامية » عن تغلغل « الغرب » فى وعيها باعتباره مجموعة مركبة ومعقدة من الخصائص والمقومات والأبعاد الثقافية والاجتماعية والفكرية والسياسية والاقتصادية والعسكرية والدينية . ولكن أبرز أبعاد مفهوم الغرب حضوراً وظهوراً فى رؤية الحركة هى الأبعاد المرتبطة به : أولاً باعتباره استعماراً مارس الاستغلال والقهر - ولا يزال - فى حق الشعوب المستضعفة ، وخاصة الشعوب الإسلامية . وثانياً باعتباره صاحب التقدم العلمى والتكنولوجى الحديث والمتطور . وثالثاً باعتباره نمطاً خاصاً فى الحياة له قيمه وعاداته وتقاليده وبناؤه الاجتماعى الخاص به . وإلى جانب ذلك تحتل العلاقة بين «الغرب » والنظم الحاكمة فى بلدان العالم الإسلامى أهمية كبيرة فى رؤية الحركة . وتكتب الجماعتان « الجهاد والجماعة الإسلامية » كثيراً حولها ، وخاصة حول علاقة مصر بالغرب والولايات المتحدة الأمريكية على نحو ما سنرى فيما بعد .

وفيما يلى نتناول أهم تلك الأبعاد التى تشكل فى مجموعها « مفهوم الغرب» فى رؤية الحركة الإسلامية المصرية من واقع وثائقها وكتاباتها المختلفة . ولنبدأ باستعراض أهم المصطلحات والنعوت التى تصف بها الغرب وتقرنها بذكره .

١ - وصف الغرب :

تأتى كلمة « الغرب » فى كتابات الحركة الإسلامية موصوفة بمجموعة كبيرة من الصفات والنعوت التى ينصب بعضها على سياسات الدول الغربية ومواقفها وعلاقاتها مع العالم الإسلامى، وينصب بعضها الآخر على جوانب مختلفة من الحضارة الغربية الحديثة بمعناها الواسع . ولم نلحظ اختلافاً بين الجماعات الثلاث « الإخوان - الجهاد - الجماعة الإسلامية » فى هذا الصدد .

فغالباً ما توصف سياسات الدول الغربية لدى كل جماعة بأنها «استعمارية» ، « مدمرة » . « حاقدة»، «عنصرية » « صليبية شرسة » ، «صليبية غربية » ، « صليبية جديدة»، «تآمرية » ، أو أنها سياسات «نهب » و «عدوان» ، و « ظلم » ، و « استكبار » تقوم بها « دول الكفر والإلحاد » أو «دول العالم النصرانى». وأحياناً ينصرف الوصف إلى «الغرب » ككل فهو «الغرب البغيض » ، « الملحد » ، « الصليبى » ، «الحاقد »، « العدو الحضارى » . وإذا كان سياق الحديث متعلقاً بالأبعاد السياسية فغالباً ما يكون المقصود «بالغرب » هو « تحالف صليبى صهيونى استعمارى » إذ لا تنفك « إسرائيل والصهيونية » عن مفهوم الغرب لدى الحركة الإسلامية .

والخلاصة هى أن « الغرب » لا يحظى بأى وصف إيجابى . كما أن حضارته الحديثة لا تحظى بأى احترام فيما عدا جانبها العلمى وبتحفظات كما سنرى بعد قليل .

الغرب فى رؤية الحركة الإسلامية المصرية

٢ ـ الاستعمار

هو أول وجوه « الغرب » حضوراً فى رؤية الحركة الإسلامية ، إذ لا يغيب تاريخه الطويل فى استعمار البلدان الإسلامية ، ونهب ثرواتها ، وتمزيق وحدتها ، والتآمر عليها باستمرار . كما لا تغيب عنها أشكال وأساليب الاستعمار الجديد . وأهمها التبعية السياسية والاقتصادية ، والشركات متعددة الجنسية التى تشد وثاق دول العالم الإسلامى ومجتمعاته بالغرب ومراكزه الصناعية والرأسمالية الظالمة .

ومن أكثر جرائم الاستعمار الغربى ذكراً ، وتنديداً بها فى كتابات الحركة ووثائقها [٥] : استغلال الثروات ونهبها منذ ما يقرب من قرنين ، والتآمر على الخلافة العثمانية حتى إسقاطها وتقسيم أملاكها بعد الحرب الأولى ، وتجزئة العالم الإسلامى ، وغرس إسرائيل فى قلبه وإمدادها بأسباب الحياة ، والانحياز الدائم إلى جانبها ، وتسخير الهيئات الدولية (الأمم المتحدة) لخدمة أغراضها ، والدفاع عنها وهى تمارس العدوان وتغتصب الأرض . وآخراً وليس أخيراً ، القيام بالعدوان العسكرى المباشر على الشعوب العربية والإسلامية، فى العراق ولبنان وليبيا والبوسنة والهرسك.

ومن جهة أخرى ؛ تنال الولايات المتحدة الأمريكية ـ بصفتها زعيمة الغرب ـ وحليفتها الصهيونية ؛ النصيب الأكبر من سخط وتنديد الحركة الإسلامية بالاستعمار ، باعتبارها وريثة الاستعمار القديم (وخاصة البريطانى والفرنسى) ، يقول الإخوان المسلمون ، « إن عدونا الأكبر المتربص بنا دائماً هو الصهيونية العنصرية الحاقدة على الإسلام والمسلمين عامة ، والعرب خاصة ، وحليفتها الولايات المتحدة الأمريكية التى هى قمة الاستعمار الوحشى فى العصر الحديث ، والتى تفضل العدو الصهيونى المتسلط على ما عداه[٦] ..» وترى جماعة الجهاد « إن أمريكا وإسرائيل لازالتا تتعاملان مع عالمنا الإسلامى بصلف وغرور فاق كل الحدود » [٧] وتندد ـ دوماً ـ « بالتبعية المهينة للغرب الصليبى وعلى رأسه الولايات المتحدة الأمريكية» [٨] أما « الجماعة الإسلامية» فترى أن « أمريكا تريد أن تخضع منطقتنا راكعة عند أقدام الجالس فى البيت الأبيض » [٩]، ولا تشك الحركة الإسلامية لحظة واحدة فى نفاق الغرب النابع من عقليته الاستعمارية ، والمتجسد فى ازدواجية مواقفه تجاه دعاوى حقوق الإنسان وحق تقرير المصير ، والحرية ، والشرعية الدولية. والأدلة على ذلك كثيرة ومتكررة فى فلسطين ، والخليج، والبوسنة والهرسك ، والجزائر .. إلخ .

وتؤكد الحركة ـ بصفة عامة ـ على أن الاستعمار الثقافى والغزو الفكرى هما أخطر جوانب العلاقة الاستعمارية التى يربطنا الغرب بها ، كما لا تغفل تحليلاتها عن البعد المحلى الكامن فى مجتمعاتنا وهو المتمثل فى « القابلية للاستعمار » حسب تعبير مالك بن نبى .

٣ ـ التقدم العلمى و التكنولوجى الغربى :

بالرغم من أن « الحركة الإسلامية » لاتبدى انبهاراً بالتقدم العلمى أو التكنولوجياً الغربية الحديثة إلا أنها تسلم بأن هذا الجانب هو من حسنات المدنية الغربية المعاصرة ، وهى لا تنكر أهمية هذا التقدم وضرورة أن يأخذ المسلمون بأسبابه حتى تتوفر لهم عناصر القوة والإمكانيات المادية للترقى.

ولكن الحركة تدعو إلى الحذر ، والحيطة فى التعامل مع منجزات هذا التقدم ، ولا ترى ـ من حيث المبدأ ـ أن كل تلك المنجزات جديرة بالنقل والاقتباس .

ويوجه الإخوان ـ دوماً ـ نقدهم إلى التقدم العلمى الغربى من زوايتين : الأولى هى افتقاد التقدم إلى الإيمان بالله، وحسن معرفته و دوام الاتصال به وانتظار الجزاء منه . والثانية هى سوء استخدام الغرب لتقدمه فى استعباد الشعوب وقهر المجتمعات

الأخرى ونهب خيراتها وانتاج أسلحة الدمار والبطش والفتك التى تتنافى مع احترام كرامة الإنسان و آدميته . إن البشرية ـ فى نظر الإخوان ـ لاقت فى ظل التقدم الحديث من التعنت والشقاء والدمار أكثر مما سعدت بالراحة والنعيم والسبب هو فى «افتقاد هذا التقدم إلى الضوابط الأخلاقية والقيم الروحية والإيمان بالله»(١٠) .

أما جماعة الجهاد فهى تدعو أيضاً إلى «الحذر» فى التعامل مع معطيات الغرب التقنية «لأنها لم تعد تعبر عن التعامل مع مادة صماء ، بل أصبحت تكرس أنماط الحياة»(١١) الغربية ذاتها .

ويمكن القول بصفة عامة إن رؤية «جماعة الجهاد» للتقدم العلمى والتقنى فى الغرب تميل إلى الحذر منه والتقليل من شأنه بدرجة أكبر من ميل رؤية الإخوان المسلمين إلى ذلك ؛ بل إن بعض كتابات «الجهاد» تبالغ فى التقليل من شأن التفوق المادى للغرب ومن تمكنه من عالم اليوم . فهذا ـ فى رأى كاتب الجهاد ـ «ليس إلا تمكن غواية لا يلبث أن يزول»(١٢). ومثل هذا الرأى ينطوى على كثير من التحقير المتعمد للتفوق المادى والعلمى والتكنولوجى الغربى .

وتأخذ هذه المسألة لدى «الجماعة الإسلامية» منحى آخر . فهى لا تحفل كثيراً بنقد تقدم الغرب فى العلم و التكنولوجيا ـ مقارنة برأى الإخوان والجهاد ـ كما لا تبدى أى إعجاب بهذا التقدم ، وتركز ـ بدلاً من هذا وذاك ـ على ما تراه " المشكلة الأساسية" التى تعانى منها البشرية ، وهذه المشكلة ـ فى نظر الجماعة ـ ليست فى نقص الموارد ، ولا فى التخلف أو التقدم العلمى ، وليست فى اختلال صور توزيع الثروات ، أو فى غياب الديمقراطية « إن مشكلة الناس الأساسية أنهم يرفضون أن يكونوا عبيداً لله ، أو يجهلون هذه القضية» (١٣) طبقا لتعبير الجماعة فى أهم وثائقها .

وإذا كانت الحركة الإسلامية ـ بصفة عامة ـ لها رؤيتها ورأيها بخصوص التقدم الغربى ـ كأحد أبرز وجوه تفوق الغرب وسيطرته ـ إلا أن رؤيتها لا تزال تعانى من قصور شديد فى إدراك خطورة وأهمية «العلوم الاجتماعية» الغربية، سواء بالنسبة لدورها فى حياة المجتمعات الغربية نفسها ، أو من حيث صلتها بعلاقة الهيمنة والسيطرة التى يمارسها الغرب على بقية شعوب العالم ، وفى مقدمتها الشعوب الإسلامية . إن تلك العلوم هى التى نظرت وأصلّت "المركزية الغربية" وعالميتها ، وهذه المركزية وتلك "العالمية" لا ترضاها الحركة الإسلامية ، ولا تقر بشرعيتها أو بنفعها للبشرية .

ويرجع قصور إدراك الحركة لأهمية وخطورة العلوم الاجتماعية الغربية إلى أسباب متعددة أهمها:

(أ) قلة المتخصصين من أبناء الحركة فى فروع العلوم الاجتماعية المختلفة، وهذه ظاهرة عامة فى معظم الجماعات الإسلامية داخل مصر وخارجها، حيث نجد أن معظم الكوادر العلمية والفنية والفكرية هم من ذوى التخصصات العلمية (الطب والهندسة والكيمياء والرياضيات..).

(ب) التأخر الشديد فى العلوم الاجتماعية الإسلامية وجمودها على مقولات ومناهج قديمة فات عصرها، وقد أدت هذه الحالة إلى سيادة العلوم الاجتماعية الغربية ومناهجها ونظرياتها، حتى غلب على ظن الكثيرين ـ والإسلاميين منهم ـ أنها علوم عالمية، وصالحة لكل المجتمعات، دون أن يدركوا ما فيها من خصوصيات وتحيزات منهجية ومعرفية.

٤ ـ نمط الحياة الاجتماعية الغربية:

تركز الحركة الإسلامية فى رؤيتها لنمط الحياة الغربية على نقد الجوانب الأخلاقية، والسلوكية، والقيمية، وتعتبرها من أكبر الأدلة على خواء الحضارة الغربية من داخلها، وأكبر شاهد على فشلها فى احترام الكرامة

الغرب فى رؤية الحركة الإسلامية المصرية

الإنسانية وحفظها بعيداً عن الرذائل والمفاسد والمنكرات والشذوذ.

إن هذا الجانب الاجتماعى للغرب يجسد ـ فى نظر الحركة الإسلامية ـ أمراض الحضارة الغربية ويكشف عن سيئات أعمالها. ولعل أكثر الأمور إثارة لإنزعاج الحركة فى هذا الصدد هو أن مخاطر تلك الأمراض الاجتماعية ـ بمعناها الواسع ـ لا تقتصر فقط على حياة مجتمعات الغرب، بل إنها تجتاح المجتمعات كلها وفى مقدمتها المجتمعات الإسلامية من خلال وسائط وأفكار كثيرة ومتنوعة مثل: «التقليد» و«التبعية» و«التغريب» و«العلمنة» و«الدعوة لتحرير المرأة» و«فصل الدين عن الدولة» و«الغزو الثقافى والفكرى» الذى يساعد عليه هذا التطور الهائل فى وسائل الاتصال ونقل المعلومات والأفكار والأنماط السلوكية (الأقمار الصناعية ـ البث المباشر..). ولا تفتر الحركة المصرية ـ بجماعاتها الثلاث محل اهتمامنا ـ عن التنديد «بالتقليد» و«التبعية» للغرب، وإدانة كافة عمليات التغريب، ومؤسساته التى تقوم به وترعاه فى مجتمعاتنا (التعليم، والإعلام، والفن، والأدب.. إلخ). وتدرك الحركة أن نمط الحياة الاجتماعية الغربية له تأثير قوى ومدمر على الهوية الذاتية لمجتمعاتنا ونمط حياتها، ولا يأتى هذا التأثير المدمر من الخارج فقط، بل يأتى أيضاً من الداخل عن طريق «المتغربين». والخلاصة ـ حسب رأى جماعة الجهاد ـ هى «أننا نعيش داخل حيز مغلق من الغربيين والمستغربين» (١٤).

والخلاصة هى أن رؤية الحركة الإسلامية لنمط الحياة الغربية تؤكد على فساد هذا النمط، وتفضح علله وأمراضه، وتبين أن مادية هذا النمط مصادمة للفطرة الإنسانية، ومناقضة للأصول الاجتماعية التى قررها الإسلام، وهى الأصول التى تجمع بين الروحانية والمادية على أساس من الوسطية والتوازن والاعتدال بحيث لا يطغى جانب على الجانب الآخر.

٥ ـ علاقة الغرب مع النظم الحاكمة فى العالم الإسلامى :

ليس الغرب متحالفاً فقط مع «الصهيونية» ضد العرب والمسلمين، بل ـ وربما كان هذا هو الأكثر إثارة للاهتمام من وجهة نظر الحركة الإسلامية ـ إنه يدعم أنظمة الحكم العربية والإسلامية القائمة، ويمسك بحشاشة روحها فى يده: إن شاء قبضها، وإن شاء أطلقها. وترى الحركة ـ بصفة عامة ـ أن أهداف الغرب من ذلك متعددة، وأن أدناها هو: تحقيق مصالحه الاقتصادية وضمان سيطرته على ثروات المسلمين وأهمها هو «البترول». وأعظمها هو: إعاقة نمو الصحوة الإسلامية، ومقاومتها بكل السبل، والقضاء عليها إن أمكن ذلك.

وتسهب الحركة ـ فى كتاباتها ووثائقها ـ فى الحديث عن «الغرب» من زاوية علاقته «بالنظم الحاكمة» فى العالم الإسلامى، وفى العالم العربى على وجه التحديد. كما تسهب فى رصد وتحليل روابط التبعية، وآليات التحالف المتبادل بين الجانبين. وهنا يبدو الفارق كبيراً بين رؤية الإخوان المسلمين من ناحية، ورؤية كل من «جماعة الجهاد» و« الجماعة الإسلامية» من ناحية أخرى .

فالإخوان المسلمون يرون أن «الغرب» له اليد الطولى فى إيجاد وتثبيت النظم الحاكمة فى معظم بلدان العالم الإسلامى ، وأن دعمه لهذه النظم هو آلية من آليات ربطها به ، وتبعيتها وولائها له، وذلك فى إطار مخططاته ، ومؤامراته ـ التى لا تنتهى ـ على الإسلام والمسلمين لضمان إخضاعهم ونهب ثرواتهم .

أما «جماعة الجهاد» فهى لا تعترف ـ بادىء ذى بدء ـ بشرعية حكام العالم الإسلامى كله ، ولا بأهليتهم للحكم ، وتندد بتبعيتهم الشديدة للغرب ، وتصفهم بأنهم «دمى نصبها الاستعمار ليحكم بها الأمة الإسلامية» (١٥) و «أن هذه الدمى عبيد لأسيادها فى واشنطن ، وباريس ، ولندن ، وروما ، وبون، وموسكو» (١٦) . وثمة علاقة وثيقة بين هذا التوصيف ، وبين عدم اعتراف

جماعة الجهاد بشرعية أولئك الحكام ، فهم فى رأيها « لا يدينون بنشأتهم إلى الوجود الغربى فحسب ، بل إن استمرارهم فى حد ذاته رهن بإدارة الغرب المباشرة» (١٧) .

وتولى الجماعة اهتماماً كبيراً بالعلاقة المتبادلة بين «الغرب» وخاصة أمريكا من ناحية ، و«نظام الحكم» فى مصر من ناحية أخرى، وتتناول هذه العلاقة من خلال مفهوم «التبعية» أو «الموالاة» وترى أن مصر مرت بمراحل مختلفة فى مسيرتها نحو التبعية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية وأن «العلمانية»(١٨) قامت بدور كبير فى توثيق عرى هذه التبعية على كافة المستويات . وآخر مرحلة من مراحل تلك التبعية ، وهى المرحلة الراهنة التى تصفها الجماعة بأنها : «مرحلة التبعية المهينة للغرب الصليبى ، وعلى رأسه الولايات المتحدة الأمريكية» (١٩) وتعتقد جماعة الجهاد أن جدلية العلاقة بين الحكم فى مصر من ناحية، والغرب وخاصة أمريكا من ناحية ثانية ، تؤكد أن لهما هدفاً مشتركاً هو «القضاء على الحركة الإسلامية» (٢٠) ، فتارة تنظر الجماعة إلى الغرب على أنه ركن أساسى من أركان سياسة النظام المصرى فى مواجهة الحركة الإسلامية ، وتارة أخرى تنظر إليه نظرة عكسية ، فترى «أن استراتيجية النظام المصرى فى محاربة الإسلام (كذا) مستمدة من رؤية الغرب فى ذلك» (٢١) . ويرى البعض أن جماعة الجهاد تبالغ فى اعتقادها بأن للنظام المصرى «استراتيجية فى محاربة الإسلام» وأنه إذا صحت له مثل هذه الاستراتيجية فإنما هى لمحاربة بعض "الجماعات الإسلامية" ومنها جماعة الجهاد على سبيل المثال وليس "الإسلام" نفسه بأى حال ، والفارق كبير بين الحالتين ونظن أنه واضح أيضاً .

ولاتكاد رؤية "الجماعة الإسلامية" تختلف عن رؤية جماعة الجهاد بهذا الصدد ، وذلك من حيث استخدام مفهوم التبعية (وموالاة أعداء الأمة) لوصف وتحليل علاقة النظم الحاكمة بالغرب ، وتأكيدها على دور العلمانية فى توثيق أواصر التبعية والتمكين للغرب وتحقيق أهدافه (٢٢) . كما تركز «الجماعة الإسلامية» على علاقة الغرب مع النظام المصرى بنفس الطريقة تقريباً ـ التى تتبعها جماعة الجهاد ، وتضيف الجماعة الإسلامية على ذلك تفسيرها لمعظم السياسات المصرية باعتبارها محاولات من السلطة الحاكمة للتكيف مع رغبات الغرب ولتحقيق أهدافه ـ بالدرجة الأولى ـ وخاصة فى مواجهة الحركة الإسلامية ولا تستبعد الجماعة أن تقوم الولايات المتحدة الأمريكية بالتدخل لمنع قيام نظام حكم إسلامى فى مصر .

والخلاصة التى تهمنا هنا ـ فى حدود الهدف من هذا البحث ـ هى أن رؤية كل من جماعة الجهاد والجماعة الإسلامية لعداء الغرب وأطماعه الاقتصادية والسياسية فى بلادنا ، لا تقتصر على حكومات الغرب والهيئات الدولية التى تسيطر عليها فقط ، وإنما تشمل أيضاً ـ الحكومات والأنظمة القائمة فى مجتمعاتنا نفسها ، والجماعتان تختلفان فى ذلك مع جماعة الإخوان المسلمين ، التى ترى إمكانية إصلاح تلك الحكومات والنظم ، ومن ثم فهى لا تضعها فى كفة واحدة مع الغرب وحكوماته ، ويؤدى تصور «الجهاد و الجماعة الإسلامية» بهذا الصدد إلى نتائج متعددة على صعيد استراتيجية المواجهة ، كما تتصورها هاتان الجماعتان ، وهذه قضية أخرى ليس هنا مجال مناقشتها .

٣ ـ مستقبل العلاقة مع الغرب فى رؤية الحركة الإسلامية

إن محاولة استشراف مستقبل العلاقات مع الغرب من منظور رؤية الحركة الإسلامية له ، لابد أن تنطوى على افتراض أساسى هو عدم رضاها عن واقع هذه العلاقة فى ظل الأوضاع والنظم القائمة . وإلى هنا ينتهى الاتفاق فى وجهات النظر بين الإخوان من جهة ، وجماعة الجهاد

والجماعة الإسلامية من جهة أخرى ، ويبدأ فى الوقت نفسه - التميز والاختلاف فى رؤية كل من الطرفين حول الأصل العام الذى يحكم هذه العلاقة ، وأنماطها المتصورة ، وأدوات التعامل المستخدمة فى تنظيمها للوصول إلى الصيغة المثلى لها ، وتحقيق الأهداف النهائية للدعوة الإسلامية .

وسوف نقدم فيما يلى خلاصة رؤية جماعة الإخوان وجماعتى "الجهاد والجماعة الإسلامية" معاً - لعدم وجود فروق جوهرية بينهما - حول مستقبل العلاقة مع الغرب ، وذلك فى ضوء الخطاب السياسى لتلك الجماعات ، ومقولاتها النظرية المتعلقة بالغرب وحضارته الحديثة ، وبواقع النظام الدولى الراهن .

أ - الإخوان المسلمون : " الدعوة والجدال بالتى هى أحسن"

يرى الإخوان أن الأصل العام الذى يجب أن يحكم العلاقة مع الغرب - ومع غيره من المجتمعات والدول غير الإسلامية - هو الدعوة والجدال بالتى هى أحسن ومن ثم فإن "السلم" هو الأصل ، مالم يقع العدوان . أما وقد وقع هذا العدوان من جانب الغرب ودوله بطريقة منظمة ومتكررة على شعوب العالم الإسلامى منذ ما يقرب من قرنين - فقد وجب "الجهاد" لرد العدوان . وأصبح الغرب ضمن هذا السياق هو العدو الأكبر " وعلى رأسه الولايات المتحدة وإسرائيل (٢٣) كما أصبح النظام الدولى بأوضاعه القائمة ومؤسساته وهيئاته المختلفة ، محلا للرفض والإدانة (٢٤) لأنه ليس إلا تكريسا للظلم وتقنيناً للعدوان الذى يمارسه الغرب فى حق الشعوب العربية والإسلامية (فلسطين - العراق - البوسنة والهرسك - ليبيا - الصومال) ويرى الإخوان أنه مالم تنته عداءات الغرب لنا ، فليس بالوسع إلا الجهاد رداً للعدوان ودفاعاً عن النفس، وتأميناً لحرية الدين والاعتقاد، وللمؤمنين الذين يحاول الكافرون أن يفتنوهم عن دينهم ، وحماية للدعوة حتى تبلغ الناس جميعاً وإغاثة المظلومين من المؤمنين أينما كانوا والانتصار لهم من الظالمين(٢٥) .

ب - الجهاد " والجماعة الإسلامية" : "المواجهة والصدام الشامل"

على النقيض من الإخوان نجد أن جماعة الجهاد والجماعة الإسلامية ، تذهبان إلى أن الأصل العام الذى يحكم العلاقة مع الغرب هو "الصراع" وذلك كجزء من الصراع الدائم إلى يوم القيامة بين الخير والشر (٢٦) ويتجسد الشر سياسياً - كما ترى جماعة الجهاد - فى محور أساسى هو تحالف «النجمة والصليب» أى الصهيونية ، ودول الغرب وفى مقدمتها الولايات المتحدة (٢٧) .

وترى الجماعتان أن آثام الغرب على الأنام أصبحت شديدة الوطأة، وأن بلادنا فى مسيس الحاجة لإزالة «رجس الجاهلية الغربية وتجنبها»(٢٨) وإن هذه الجاهلية لم تتمكن إلا بعد أن ألحقت الهزيمة بالأمة الإسلامية وتخطت حضارتها، وأن الغرب الذى دأب على «محاربة الإسلام» صار يؤيد النظم العلمانية فى العالم الإسلامى لأنه يخشى التحول الإسلامى الذى تتطلع إليه الحركة الإسلامية، كما أنه يخشى يوم الثأر(٢٩) ومعنى ذلك أن العلاقة مع الغرب - فى نظر الجماعتين - تسير فى طريق المواجهة والصدام الشامل فى المستقبل. وتسهب جماعة الجهاد - بصفة خاصة - فى الحديث عن «فلسفة المواجهة» و«حتمية الصراع» كما تهتم بتأصيل «الصدام الشامل» ووضع أسس معركة الغد وهى ترى أن الهدف الأساسى للتحولات الجارية على الصعيد العالمى وقيام أوروبا الموحدة، وهيمنة الولايات المتحدة على ما يسمونه «النظام العالمى الجديد» هو مواجهة الأمة الإسلامية والقضاء عليها، ولذلك فإن الصراع الإسلامى - الغربى له أولوية خاصة ضمن خطة صراع الإسلام مع الجاهلية(٣٠) حسب تصور جماعة

الجهاد.

إذن فالمستقبل لا يحمل إمكانية بناء علاقة تعايش أو تعاون مع الغرب، والمطلوب ـ طبقاً لرأى الجهاد ـ هو الاستعداد لعلاقة صراعية مصيرية، تمليها التناقضات الجذرية، والخلافات العقائدية والسياسية(٣١) وتتضمن الكتابات والوثائق الصادرة عن الجماعة اقتراحات لخطة التصدى للغرب، والتمهيد للمعركة الفاصلة أو الصدام الشامل، وأهم تلك الاقتراحات مايلى:

١ ـ «التصدى لكافة أشكال الهيمنة الغربية التى تهدف إلى إخضاع الشعوب ونهب الثروات».

٢ ـ «شن حرب فكرية على الأفكار الضالة فى عقر دارها، وتكثيف حركة الدعوة للإسلام فى كافة دول العالم الأخرى لتنقل المعركة إلى أراضى العدو وتوسيع دائرة الصراع تحقيقاً لانحساره إلى الداخل وتحويله إلى موقع الدفاع».

٣ ـ «التخلص من الارتباط بالغرب أو الشرق وتحرير القرار السياسى بتحقيق الاكتفاء الذاتى وقيام سوق إسلامية مشتركة بين كافة الدول الإسلامية لتتمكن من الصمود أمام التجمعات الاقتصادية التى تسعى إلى السيطرة على مقاليد الأمور فى العالم من خلال القوة الاقتصادية».

٤ ـ «توعية الأمة نحو المقاطعة الاقتصادية لكافة البضائع والمهمات والأدوات الواردة من الغرب وإسرائيل والتى تهدف إلى امتصاص أموال المسلمين والسيطرة على الأسواق».

٥ ـ «التصدى لمحاولات الغرب لتقويض المشروعات الإسلامية بالتواطؤ مع الأنظمة الحاكمة».

٦ ـ «استعادة رؤوس الأموال الإسلامية من البنوك الأجنبية والتى يحاربنا الغرب بأرباحها وذلك لاستثمارها داخل الإطار الإسلامى تحقيقاً للتنمية، وامتلاكاً لأسباب القوة».

٧ ـ «كسر الطوق الخلفى الذى يفرضه الغرب الأوروبى بالتفافه حول الجسد الإسلامى فى دول القارة الإفريقية»(٣٢).

والخلاصة هنا هى أن مستقبل العلاقة مع الغرب سوف يتحدد من خلال «الصراع» وليس «التعايش» فى رأى جماعتى «الجهاد» و«الجماعة الإسلامية» وأن هذا الصراع سوف يظل هو العامل الحاسم فى صوغ تلك العلاقة، وتنظيمها وضبطها. ولعل هذا التوجه، هو الذى يفسر لنا اهتمام الجماعتين ـ على نحو مكثف ـ بالحديث عن «الجهاد» والحض عليه، والاستعداد له (٣٣)، ففى رأيهما أن «عقيدة الجهاد» هى الركيزة الأساسية لبناء القوة الروحية والمادية لخوض كل تلك المعارك التى يفرضها التحدى الغربى، و«لإخلاء العالم من الفساد» وانتزاع قيادته من الغرب وإعادتها إلى الإسلام، فى ظل خلافة جامعة تنشر العدل وتحميه، كبديل للنظام الدولى القائم، ولمؤسساته الظالمة.

تلك إذن هى خلاصة تصور الجماعتين لمستقبل العلاقة مع الغرب. وهو تصور يختلف مع ما ذكرناه آنفاً عن تصور جماعة الإخوان التى تتطلع إلى الإخاء الإنسانى، ودعوة الغرب إلى الإسلام، وبناء السلام العالمى، والتعاون بين بنى البشر، ونبذ أسباب الفرقة والصراع. ورغم أن من أهداف جماعة الجهاد والجماعة الإسلامية تبليغ الرسالة الإسلامية إلى العالم كله بما فيه الغرب، إلا أنهما تتحدثان عن «الحرب» و«المعارك» و«الصدام» أكثر مما تتحدثان عن الدعوة، والتبليغ، والبيان.

خاتمة «خلاصات عامة»

لقد حاولنا أن نستجمع «صورة الغرب» فى رؤية الحركة الإسلامية المصرية وذلك من واقع كتاباتها ووثائقها الفكرية، وسعينا لبيان مكونات هذا المفهوم وتحليل أبعاده المختلفة التى تدركها الحركة، كما حاولنا استشراف مستقبل العلاقة مع الغرب من منظور الجماعات المصرية الثلاث (الإخوان والجهاد

الغرب فى رؤية الحركة الإسلامية المصرية

والجماعة الإسلامية). ويمكننا الآن أن نستخلص الخلاصات الخمس التالية:

أولاً : أن ثمة دوافع متعددة لاهتمام الحركة الإسلامية بالغرب، فهو عدو حضارى وسبب أصيل فى تأخير المجتمعات الإسلامية، وعقبة كؤود فى طريق الإحياء الإسلامى وسيادة الأمة الإسلامية. ومصدر خطر على البشرية كلها، بل وعلى شعوبه ذاتها، كما أنه ميدان للدعوة والجهاد من أجل كبح جماحه حتى لا يقضى على الإنسانية.

ثانياً : أن رؤى وأفكار جماعة الإخوان المسلمين تجاه الغرب تميل إلى الاعتدال سواء فى قبول بعض إيجابياته أو رفض سلبياته، وهى تعتمد فى ذلك على تراث رواد الإصلاح الإسلامى فى العصر الحديث من أمثال **الأفغانى ومحمد عبده** ، و **رشيد رضا**، و **حسن البنا**. أما جماعة الجهاد والجماعة الإسلامية فتميلان إلى التشدد، وتدعوان إلى تحديد الموقف من الغرب فى ضوء حتمية الصراع معه ومع الأنظمة الحاكمة التابعة له. وأما بالنسبة لمكتسبات التقدم العلمى والتكنولوجى الغربى، فالجميع يدعون إلى الاستفادة بمكوناته الصالحة، وتوظيف مكاسب الحضارة الإنسانية فى تجديد بناء المجتمع الإسلامى.

ثالثاً : بالرغم من وجود تشابه كبير فى رؤى الجماعات الثلاث تجاه الغرب، إلا أنه لا يصل إلى حد التطابق. وهذا التماثل الكبير فى رؤيتهم له، لا يعنى بأى حال تماثل رؤيتهم فى غير ذلك من الأوضاع والقضايا والمواقف المختلفة، وخاصة على الصعيد الداخلى فى ساحة المجتمع المصرى، فلكل جماعة رؤيتها الخاصة، وأسلوبها المميز فى فهم الواقع وكيفية التعامل معه من أجل إصلاحه (الإخوان) أو تغييره كلياً (الجهاد والجماعة الإسلامية)، ولا يعدو التشابه الكبير فى رؤيتهم للغرب أن يكون من قبيل وحدة الرأى حول شأن من شئون السياسة الخارجية، التى عادة ما لا توجد خلافات جذرية حولها فيما بين الجماعات والأحزاب السياسية المختلفة داخل الوطن. ويؤكد هذه الملاحظة أن رؤية بعض الاتجاهات والأحزاب السياسية ذات النزعة القومية أو الوطنية ــ بل وحتى اليسارية ــ لا تختلف فى عمومها عن رؤية جماعات الحركة الإسلامية تجاه الغرب من الناحية السياسية على الأقل.

رابعاً : إن الحركة الإسلامية المصرية فى وضعها الراهن تتخذ موقفاً نقدياً صارماً تجاه الغرب، وخاصة على المستوى السياسى المباشر، ولا تتصور مستقبلاً أفضل للعالم الإسلامى لا فى ظل سيطرة الغرب على السياسة العالمية، ولا فى ظل أنظمة الحكم العلمانية والديكتاتورية والتابعة للغرب. ومع ذلك فإن كتابات ووثائق الحركة لا تتضمن نقداً علمياً رصيناً للأبعاد والخلفيات الفلسفية والمعرفية ـ التى تقدمها العلوم الاجتماعية الغربية ـ والتى تكمن خلف سياسات الغرب، ومعطياته الحضارية، وتوجهاته العدوانية، وإنما تتضمن تلك الكتابات والوثائق فقط، دعوة لممارسة هذا النقد، وهى دعوة جديرة بالاهتمام. ■

مصادر وهوامش

(١) حسن البنا : مجموعة رسائل الإمام الشهيد: (إلى أى شىء ندعو الناس) (الإسكندرية : دار الدعوة ١٤٠٨ = ١٩٨٨) صـ ١٧٤، صـ٣ .

(٢) حسن البنا : المصدر نفسه ، (دعوتنا فى طور جديد) ، صـ ١٣١ .

(٣) وثيقة الجهاد ومعالم العمل الثورى (إصدار جماعة الجهاد بمصر يناير ٨٨) صـ ١٨ .

(٤) عاصم عبد الماجد ..، ميثاق العمل الإسلامى (إصدار الجماعة الإسلامية بمصر ب ت) صـ ٨٦ .

(٥) انظر على سبيل المثال : «من نحن وماذا نريد» بطاقة تعريف بالجماعة الإسلامية (صادرة بتاريخ ١٤٠٨ = ١٩٨٨) صـ ١٥ . وميثاق العمل الإسلامى » م س ذ ، صـ ٦ ، صـ ٥٢ ، و «الصدام الشامل (إصدار جماعة الجهاد ـ ب ت) صـ ٩ . وانظر

كذلك رسالة المرشد العام للإخوان المسلمين إلى الرئيس مبارك بمناسبة انتخابات سنة ١٩٨٧ (منشورة بصحيفة الشعب ١٩٨٧/١٠/١٧) .

(٦) بيان جماعة الإخوان حول مذبحة الأقصى (القاهرة ١٩ ربيع الأول ١٤١١ = ١٩٩٠/١٠/٩). وانظر أيضاً بيان المرشد العام للإخوان بعنوان « فلتقف الأمة فى وجه العدوان الامريكى على ليبيا» (القاهرة فى ٢٣ جمادى الأولى ١٤١٢= ٣٠ نوفمبر ١٩٩١) .

(٧) طارق الزمر : معركة الإسلام والعلمانية (إصدار جماعة الجهاد بمصر أكتوبر ٩٠) صـ ١٥٠ .

(٨) مرحلة جديدة من التبعية (مقال بمجلة الفتح ـ تصدرها جماعه الجهاد المصرية من باريس) العدد٨ (ب ت) صـ ٣ ، صـ ٤ .

(٩) افتتاحية مجلة (كلمة حق) (تصدرها الجماعة الإسلامية بمصر) العدد٧ ـ المحرم ١٤١٣ .

(١٠) لمزيد من التفاصيل انظر : إبراهيم البيومى غانم : الفكر السياسى للإمام حسن البنا (القاهرة : دار التوزيع والنشر الإسلامية ط ١ ١٩٩٢ صـ ٢٣٨ .

(١١) أنظر : معركة الإسلام و العلمانية ..، م س ذ، صـ ١٦ .

(١٢) معركة الإسلام و العلمانية ..، م س ذ ، صـ ١١٦ .

(١٣) ميثاق العمل الإسلامى .. م س ذ ، صـ٥٠.

(١٤) الحركة الإسلامية والتغيرات الدولية الجارية ، مقال بمجلة الفتح ـ دورية تصدرها من باريس جماعة الجهاد بمصر ـ العددان ١٥، ١٦ ، م س ذ ، (صـ ٢٤ ـ صـ ٢٦) .

(١٥)، (١٦) اليهود وعبيدهم (مقال بمجلة الفتح ـ تصدرها جماعة الجهاد من باريس ـ العدد ١١ ـ رجب ١٤١٢ هـ) .

(١٧) الحركة الإسلامية والتغيرات الدولية الجارية (مجلة الفتح ، م س ذ ، العددان ١٥، ١٦ ذو القعدة ١٤١٢) صـ ٢٤ ، صـ ٢٦.

(١٨) انظر على سبيل المثال : معركة الإسلام ، م س ذ ، صـ ١١٤ ، وانظر : عبود الزمر : رسالة عاجلة ...، م س ذ صـ ١٤ .

(١٩) مصر ومرحلة جديدة من التبعية (مقال بمجلة الفتح ، م س ذ ، العدد ٨ صـ ٢٣ ، صـ ٤ ، ومعركة الإسلام .. م س ذ » صـ ٣٢ و صـ ٢٨ .

(٢٠) فلسفة المواجهة ، م س ذ ، صـ ٢٨ .

(٢١) وثيقة الجهاد ومعالم العمل الثورى ، م س ذ ، صـ ١٣ .

(٢٢) لمزيد من التفاصيل انظر : ميثاق العمل الإسلامى ، م س ذ ، صـ ٢٤ .

(٢٣) انظر على سبيل المثال : بيان الإخوان بعنوان «مذبحة جديدة فى رحاب المسجد الأقصى المبارك» القاهرة : ١٩٩٠/١٠/٩) .

(٢٤) انظر على سبيل المثال : بيان الإخوان بمناسبة إعلان دولة فلسطين عقب اجتماعات المجلس الوطنى الفلسطينى (القاهرة ٢٠/ ١٩٨٨/١١) وانظر أيضاً : بيان الإخوان «حول مذابح البوسنة والهرسك» (القاهرة ١٩٩٢/٥/١٨) .

(٢٥) لمزيد من التفاصيل أنظر : إبراهيم البيومى غانم ، الفكر السياسى ..، م س ذ ، صـ ٢٧٩ .

(٢٦) انظر الصدام الشامل ..، م س ذ ، صـ٢.

(٢٧) المصدر السابق ، صـ ٣ .

(٢٨) انظر فلسفة المواجهة ، م س ذ ، صـ ٣ ، وانظر أيضاً عبود الزمر : رسالة حول حضارة الغرب ، م س ذ .

(٢٩) معركة الإسلام والعلمانية ، م س ذ ، صـ ١١٢ .

(٣٠) لمزيد من التفاصيل انظر : وثيقة الجهاد ..، م س ذ ، صـ ٢٢ ، صـ٢٣ .

(٣١) انظر : معركة الإسلام والعلمانية ، م س ذ، صـ ١١٧ .

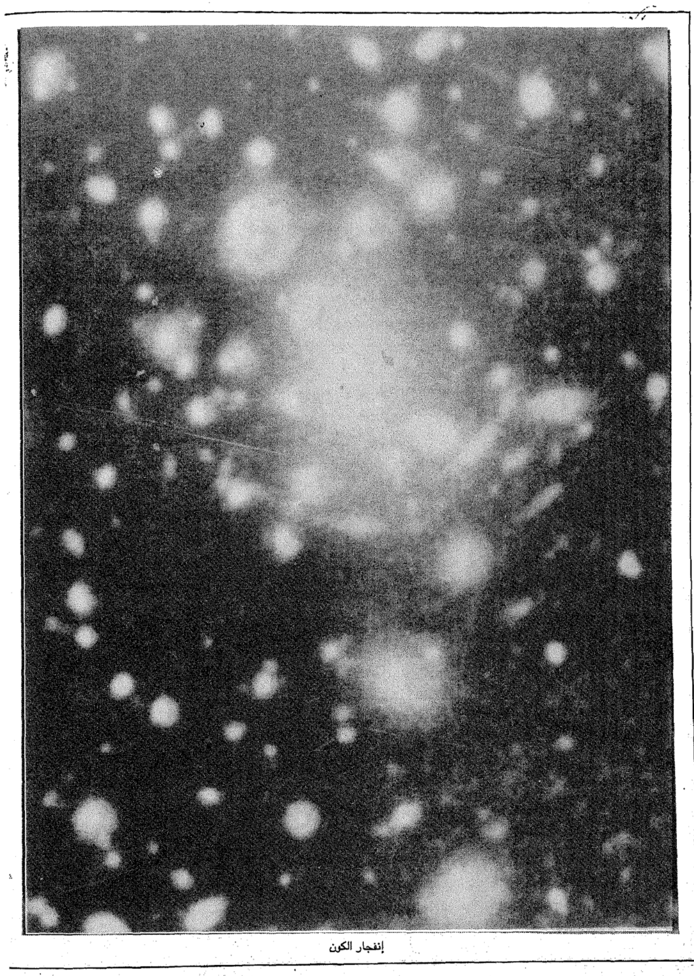
(٣٢) تم استخلاص العناصر السبعة المذكورة بنصوصها الموضوعة بين الأقواس الصغيرة، من المصادر التالية :

ـ الصدام الشامل ، م س ذ ، صـ ٩ ، صـ ٢٣ ، صـ ٢٤ .

ـ عبود الزمر : المأزق العربى والمخرج الإسلامى (جريدة النور ١٩٩١/٧/٣) .

ـ عبود الزمر : خلافة إسلامية لا قمة عربية (إصدار جماعة الجهاد بمصر ، ب ت) .

(٣٣) انظر على سبيل المثال للجماعة الإسلامية : من نحن وماذا نريد (بطاقة تعارف إصدار الجماعة الإسلامية بمصر ، ١٤٠٨ = ١٩٨٨) صـ ٢٦ أيضاً : ميثاق العمل الإسلامى ، م س ذ ، صـ ٣٩ ، صـ ٤٥ ، ٥٠ صـ ٩٣ .. وانظر على سبيل المثال لجماعة الجهاد : فلسفة المواجهة ، م س ذ ، صـ ٢ ، صـ ٣ ، أيضاً : سيف الله المختار (اسم مستعار) : حتمية الصراع فى الإسلام (الإسكندرية : دار البراءة ، ب ت) صـ ١٣.



إنفجار الكون

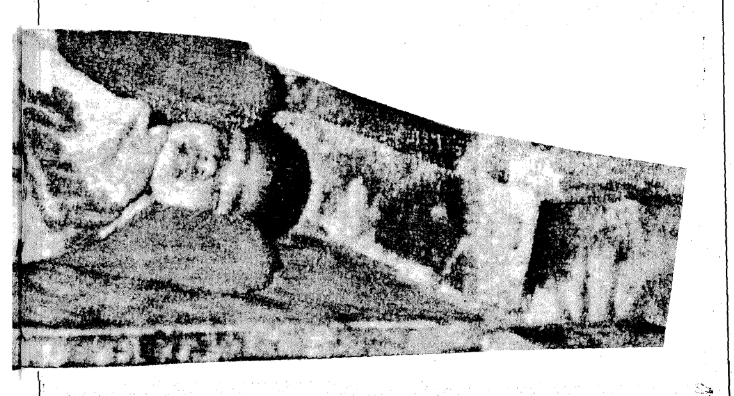

الفصول والغايات

أطفـــــال مـــصــــر

هنا نطرح قضية من أهم قضايا الساعة عبر هذه الدراسات الموثقة، والرؤى المختلفة. نساهم بها ضمن مجهودات أخرى تقوم بها مراكز بحث مصرية وعربية وعالمية هى قضية « الطفل المصرى ـ العربى » الذى هو فى النهاية مستقبل هذا الوطن ، منه يخرج قادته ، كما مواطنوه ، وقد ظل لسنوات طويلة نهبا للسلبية ونهبا للجهل والفقر والمرض .

وحتى نعرف حجم المشكلة ـ القضية نتوقف أمام بعض الأرقام التى وردت فى آخر تقرير عن الطفل العربى وزعته منظمة الأمم المتحدة للطفولة « يونيسيف» عن « الطفل العربى» وهذه الأرقام تقول إنه إذا كان مجموع سكان العالم العربى يبلغ الآن ٢٦٧ مليونا ، فانه يمكن القول إن سكان العالم العربى ـ اليوم هم إجمالا من الشباب : فهناك ٤٥٪ من سكان المنطقة تحت سن السادسة عشرة بينما يوجد ١٧٪ من السكان تحت سن الخامسة »

من هنا جاء اهتمام «القاهرة» بهذه القضية فكان هذا المحور كمدخل أول لمساهمات نرجو أن نقدمها فى المستقبل، وقد جاءت التغطية لتتعرض لمشكلات ملحة

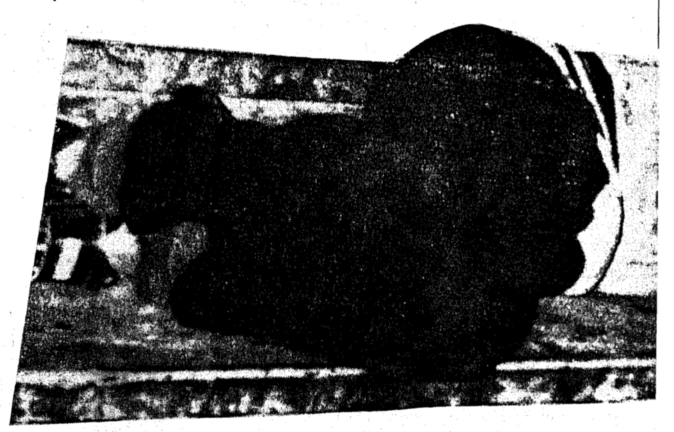


و المستقبل الغامض

مثل قضية «حقوق الطفل وصحته النفسية» التى ناقشها «علاء غنام» ومشكلة« عمل الأطفال وفجاجة الإستغلال » التى تناولها بالتحليل الدكتور أحمد عبد الله ، ومشكلة أطفال الشوارع التى اختصها خالد داود بدراسة مفصلة .

وفى إطار ثقافة الطفل جاءت دراسات ثلاث هى « ثقافة الطفل من خلال القصص والحكايات الشعبية ليعقوب الشارونى و « صورة المسلم فى حكايات الأطفال الاسبانية للمستشرقة» لوت غارنيا كاستينيون التى كتبتها خصيصا للقاهرة باللغة العربية ، و « الرؤية والتفكير » وهى قراءة لرسوم ثلاثة من الأطفال أحدهم مصرى كتبها رودولف أرنهايم » وقدمها،علق عليها عادل السيوى .

وفى النهاية نقول : إن هذا المحور ما هو إلا بداية تحمل فى طياتها دعوة لكل المهتمين بقضية الطفل للتخطيط مع مجلس تحرير القاهرة لمحاور أخرى ننشرها فى المستقبل القريب .



حـــقـــوق الطـفـــل

أطـفــــال مــصـــر والمســتـقـبل الـغـــامـض



فى تعبر قصيدة شاعر روسيا الكبير بوشكين عن رؤية ثاقبة للطفولة حين يقول : (إنه من الأفضل أن يكون الصغير صغيراً وإنه من الأفضل أن ينضج فى أوانه) .

إن هذا المفهوم العلمى مضاد لمفاهيم خاطئة عديدة روجت لها بعض وسائل الإعلام ، وبعض أفلام السينما المصرية والهندية (١) عن « الطفل المعجزة » ، ذلك الذى فقد طفولته ، ففرحنا واحتفينا بكهولته المبكرة ، كأنها علامة للنبوغ والتفوق.

إن نظرة تاريخية لنمو حقوق الطفل من الناحية التشريعية ستعود بنا إلى إعلان حقوق الطفل الأول سنة ١٩٣٤ الذى صدر عن « عصبة الأمم » (٢) التى انتهت ببداية الحرب الكونية الثانية ، بعدما كرست الظاهرة الاستعمارية ، وفشلت فى حل مشاكل تقسيم الغنائم بين الدول الكبرى ، وبرزت بسبب ذلك ضرورات الحرب فى سعير النهب الاستعمارى والمعادلات الموضوعية لما يسمى أنسنة الممارسات الرأسمالية ضد حقوق البشر كافة ومنهم الأطفال بطبيعة الحال .

وقد نظر إعلان سنة ١٩٣٤لحقوق الطفل فى سياق التدابير الواجب اتخاذها ضد « الرق » وتشغيل الأطفال، والاتجار بالقاصرين واستغلالهم فى الدعارة .

وفى ٣٠ نوفمبر سنة ١٩٨٩ وفى الذكرى السنوية الثلاثين لإعلان حقوق الإنسان الصادر سنة ١٩٥٩ فى أزمنة تصاعد وتائر الحرب الباردة بين الشرق والغرب ـ وفى إطار إدانة الممارسات الشمولية فى الاتحاد السوفيتى (سابقا) وتحديدا مع تجاهل انتهاك تلك الحقوق بالطبع على الجانب الآخر ـ تم توسيع إطار حقوق الطفل فى إطار اتفاقية جديدة باعتبار أن الأطفال هم الفئة الأشد ضعفاً فى المجتمع . وذلك من خلال صك قانونى له قوة تعاهدية بين الدول تضمنه المنظمة الدولية للأمم المتحدة . وقد تضمن فيما تضمن ٥٤ مادة لحقوق الطفل .

وبادرت حوالى ستين دولة بالتوقيع عليها سنة ١٩٩٠ م .

وقد نصت الاتفاقية على أن الطفل هو الذى لم يتجاوز عمره الثامنة عشرة ، وأكدت على حقه فى الحياة ،

وصحته النفسية

علاء غنام

طبيب أطفال بالتأمين الصحى وباحث
بمعهد الطفولة .

والتسمية والجنسية ، وأكدت مسئولية الوالدين الأولى فى عملية تربيته مع ملاحظة أنه على الدول تقديم المساعدة الملائمة لهما ، كما أكدت حماية الدولة للطفل من الإساءة البدنية والعقلية والإهمال بما فى ذلك الإيذاء والاستغلال الجنسى . ونوهت بشدة على ضرورة تمتعه بأعلى مستوى صحى ممكن وكفالة الرعاية الصحية الأولية له والتى تشمل « التدابير الوقائية والرضاعة الطبيعية والتعليم الصحى والنظافة والعلاج والعلاج الصحى وترشيد استخدام الدواء وخفض نسب الوفيات » .

وقد أكدت الاتفاقية أيضا حق التعليم الإلزامى المجانى حتى نهاية المرحلة الابتدائية . كما دعمت حماية الطفل من الاستغلال الاقتصادى ومن أداء الأعمال التى تمنعه من التعليم أو تكون ضارة بصحته . وقد حدد التشريع فى ذلك تحريم العمل تماما قبل سن الثانية عشرة وتحريم العمل الشاق حتى سن الخامسة عشر والعمل الخطير حتى عمر ثمانية عشر عاماً . كما منعت الاتفاقية تنفيذ عقوبة الإعدام أو السجن مدى الحياة فى حالة من يرتكبون جرائم قبل سن الثامنة عشرة . كما نوهت بأهمية فصل الأطفال عن البالغين قيد الاحتجاز أو السجن ، ومنعت تعرضهم للمعاملة القاسية أو المهينة . وقد منعت مشاركة أى طفل لم يبلغ عمر الخامسة عشرة فى أى نوع من الحروب ، وضرورة حماية الطفل خصوصاً فى المناطق المعرضة للنزاعات المسلحة .

وإذا راجعنا ذلك التراث كله ـ من النصوص والاتفاقيات والتشريعات والمجالس المنوط بها ملاحقة ومتابعة الأمر ـ وفى مواجهة الوقائع العتيدة والعديدة ، سوف نجد أن ما نُصَّ عليه قد أصبح شعارا ورديا من قبيل « الخل الوفى أو العنقاء » ! فقد أكدت دراسات المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية مثلا أن حوالى مليون ونصف المليون من الأطفال فى بلادنا يمارسون الأعمال الشاقة والخطرة بعدما تسربوا من أطر التعليم الابتدائى المختلفة ، وأن نموذج ما يسمى بطفل الورشة (البلية) الذى يناط به « فتحها مبكراً ورشها وتنظيفها ثم المشاركة فى العمل الشاق داخلها حتى غروب الشمس تمهيداً لإغلاقها ومغادرتها وحيدا فى نهاية الأمر » ـ هذا النموذج إنما يخرج لسانه لكافة القواعد والقوانين والاتفاقيات المحترمة وغير المحترمة تحت وطأة ما نسميه بالظروف الاجتماعية والاقتصادية التى دفعته دفعا إلى ذلك ، وفى ظل سياسة تعليمية متورطة فى التغريب والتوفيقية التراثية أى بلا لون ولا طعم .

فحتى مقولة تحديد ساعات العمل باتت من قبيل الأحلام . كما تبرز ظاهرة أطفال الشوارع الذين لم يسعدهم الحظ حتى بالعمل داخل الورش أو الالتحاق بالمدارس فصاروا جماعات هائمة بين «الخنازير» و «الأشباح» من السيارات التى يمسحون زجاجها ، ويروجون علب الورق أو ما شابه ذلك .

حتى صار ما كتبه تشارلز ديكنز فى بداية القرن الماضى عن متشرده الشهير «أوليفر تويست» والذى يُدرَّس أحيانا من باب الوجاهة لتلاميذ مدارس اللغات ، صار ذلك تعميما غير مباشر لأطفالنا أن " تشردوا فلا حاجة لأحد بكم " ! أى لا حاجة لنا

حقوق الطفل وصحته النفسية

بالمستقبل . وفى قلب ميدان التحرير نرى ذلك رأى العين بدون أدنى مبالغة لغوية !

إن هذا نموذج لاغتيال الطفولة ودفعها لسلوك العدوان والجُناح والسرقة ونقص الإدراك الذى ينحدر إلى حافة التخلف العقلى والوجدانى. إن ظاهرة تشرد وعمالة الأطفال اختفت إلى أقصى حد من أمريكا وأوروبا واليابان والصين ، ولم توجد أبدا فى بلاد اللبن والعسل المسماة دولة إسرائيل بينما تصاعدت وتائرها فى آسيا ، فهناك ٣٨ مليون طفل يعملون ، وفى إفريقيا ٩ ملايين طفل ، وأمريكا اللاتينية ٣ ملايين طفل يعملون بالأعمال الشاقة والخطرة فى ظل ما يسمى بشريعة العالم الجديد . (٤)

كما زادت ظاهرة أطفال الشوارع فى كل دول أمريكا الجنوبية وأفريقيا وآسيا حتى أن البعض فى البرازيل مثلا يعالجون الموقف بإطلاق الرصاص عليهم تماماً كالكلاب الضالة ! . كما سجلت الوثائق عدة حالات فى الولايات المتحدة الأمريكية عن إعدام العديد من الأطفال قبل سن الثانية عشرة تورطوا فى أعمال إجرامية ولم يفلحوا فى الهروب من قبضة الشرطة ببساطة لأنهم ما زالوا أطفالا .

أين تقع مفاهيم الصحة النفسية فى ظلال هذه الصورة ؟

إن منظمة الصحة العالمية

إحدى المنظمات المتخصصة التابعة لهيئة الأمم المتحدة قدمت فى إعلان " ألماآتا " الشهير تعريفا موجزا ومعبرا للصحة قالت فيه : « إن الصحة هى حالة من اكتمال الرفاهية البدنية والنفسية والاجتماعية ، وليست مجرد الخلو من الأمراض » . (٥)

كما قدم علماء النفس تعريفا آخر يلخص مفهوم النفس بناء على الدراسات التطبيقية والتشريحية والفسيولوجية فى أن « النفس Psyche تعنى مجموع وظائف العقل العليا (المعبر عنها فى القشرة المخية) ممثلة فى التفكير والإحساس والإدراك والذاكرة والذكاء واللغة ، وكلها أشياء يعبر عنها السلوك إجمالا » .

وعندما نقترب من محاولة تعريف مفهوم الصحة النفسية فسوف نجد أن الأمر لم يعد بمثل هذه السهولة . إذ يبرز سؤال هام حول ماهية نموذج الاستواء النفسى الذى نقيس عليه ما ليس كذلك ؟

فأمراض القلب مثلا لها دلائل واضحة نتبينها من عدد ضربات القلب فى الدقيقة ومن حركة صمامات القلب وأصواتها . ولكن ما هى محددات الصحة النفسية ؟

إن المسافة تمتد بالعقل بين الصحة والاضطراب والمرض النفسى كدرجات ألوان الطيف فى تداخل محير . عدا حالات التخلف العقلى الواضحة أو الجنون الصريح الذى يستطيع حتى شرطى مرور عاد أن يتعرف عليه . (٦)

وقد اتفق إجرائيا لمواجهة صعوبة التعريف على أن الصحة النفسية تتمثل فى التكيف والتوافق مع ما هو سائد فى المجتمع من عُرف وتقاليد وقيم أخلاقية . وبالطبع سيظل ذلك نسبياً فى مجمله يختلف من مكان لآخر .

فقد يكون ما هو سائد فى أحراش أفريقيا مثلا هو الجنون الكامل فى المناطق الأخرى من العالم المتمدين ! والتكيف يعنى القدرة على العمل بنجاح ومشاركة الآخرين فى الحياة والتعليم والزواج وخلافه . والتوافق يحدث بين صورة الفرد عن نفسه نم وصورته عند الناس والصورة النموذجية .

وقد حدد فرويد أيضا الصحة النفسية فى العلاقة المنسجمة بين

الكائن المعنوى والكائن المادى . فإذا فقد الإنسان هذا الانسجام أصابه الخلل والاضطراب .

كما عرف إبراهام ماسلو الصحة من خلال دافعية الشخص للحياة بتحقيق ذاته فى هرم تصاعدى يبدأ من دوافعه الفسيولوچية ، ثم دوافع الإحساس بالأمن ، ثم دوافع التعاطف والحب والألفة ، ثم دوافع الاحترام والقبول ، ثم التعبير عن الذات ، ثم المعرفة ، ثم قيم الجمال .

وفيما يخص مقولة التكيف سوف نجد مفكرا مثل نيكولاس برديائيف فى مذكراته المعروفه باسم " الحلم والواقع " يحلل عجزه عن التكيف مع بيئته الأسرية ومجتمع من النبلاء ثم مدرسته العسكرية مما أوحى للجميع بفشله . وهو قدكان فى الواقع يخطو باتجاه عبقرية خاصة تبدت حين تخلص من تكيفه وانطلق باتجاه عفويته التى ولدّت فكراً خاصا شديد الثراء لأنه رفض الخضوع والامتثال . وهنا يتشابه العبقرى والثورى والفصامى من البشر فى رفضهم للتكيف والامتثال .

دور الوقاية فى الصحة النفسية

بعض الإحصائيات الأخيرة فى مجال الطب النفسى تقرر أن هناك طبيباً نفسياً واحدا لكل مائة ألف مريض فى بلادنا . ومع التجاوز فالواقع فى تطوراته المتصاعدة من الأزمات الاقتصادية إلى الحروب انتهاء بالكوارث الطبيعية كالزلازل ، يجعلنا فى حاجة ماسة للمزيد من العاملين والمتخصصين فى مجال الطب النفسى والعلاج السلوكى والاختبارات والقياسات النفسية . ولم يعد هناك شك فى أهمية وجود مثل هؤلاء المتخصصين فى مجالات العمل المختلفة من مؤسسات وشركات ومدارس ؛ ليلعبوا الدور المنوط بهم فى ترشيد ما يحدث من اضطرابات نفسية وسلوكية منعاً لتحولها إلى أمراض مزمنة وخطيرة .

وتلعب الوقاية فى« هذا المجال أيضا نفس الدور الحيوى الذى تلعبه الوقاية فى كافة مجالات وفروع الطب المختلفة والمدخل الصحيح لوضع أسس وقائية فى العلاج النفسى أن نعرف أسباب الاضطراب والمرض على وجه العموم ، وعند الطفل على وجه الخصوص . وقد راجت عدة نظريات قديما تراوحت بين المتحمسين بشدة للأساس البيولوجى والكيميائى لكل ما يحدث من اضطراب إلى المتحمسين لما يسمى ضد الطب النفسى anti psychatry باعتباره مخدرا ومسكنا ، ومن ثم يرجعون كل ما يحدث من خلل إلى الجذور الاجتماعية وبين المدرستين تبرز مقولة الأيدولوجيا فى مواجهة البيولوجيا أو العكس ! !

والواقع أن كل الدراسات الجادة والحديثة تؤكد مايسمى بتعدد الأسباب Multi Factorial Theory وأن الحالة المرضية قد لاتحدث إلا حينما تجتمع كل تلك الأسباب معاً ، وذلك يعنى أنه لو أمكننا استبعاد أحد تلك العناصر البيئية نستطيع تحقيق الوقاية من حدوث المرض .

وقد لخص الباحثون مجمل أسباب الاضطراب والمرض النفسى فى توليفة مبسطة أهمها :

أولا ..

عوامل وراثية بيولوجية تتعلق بالتكوين العضوى للطفل ، تلعب فيها بعض الأمراض المعدية وأمراض سوء التغذية دوراً هاماً مثل البلاجرا والزهرى وخلافه .

ثانيا ..

عوامل نفسية تتعلق بالخبرات المكتسبة للطفل من الأسرة والمجتمع فى فترة تكوينه الأساسية .

وستبرز فى ظل العوامل السيكولوجية «التنشئة upbringing» فى ظل ما يسمى بالأسرة النواة التى

حقوق الطفل وصحته النفسية

تتكون من عدد قليل من الأفراد يعيشون فى حيز ضيق من المكان يتنافسون فيما بينهم على الممتلكات الصغيرة ويستبدبهم التناحر والعداء، حيث يفتقر المنزل إلى القيم التربوية السليمة مما يؤثر على الأطفال والآباء أيضا .

ثالثا ..

عوامل اجتماعية ثقافية متعلقة بالأحوال البيئية عموما والمجتمع الذى ينشأ فيه الطفل من حيث ظروفه الاقتصادية والطبيعية والثقافة السائدة فى هذا المجتمع المحلى !

وهذه العوامل الاجتماعية الثقافية تحدث تأثيرها من خلال أفعال وسيطة فى العمليات النفسية . وقد تأكد بما هو متاح من أبحاث أن الفقر والحرمان والضغوط الاجتماعية والهجرة والعيش فى الأحياء الفقيرة العشوائية كل ذلك من شأنه أن يزيد من حدوث المرض كما تأكد أن المعاناة الاجتماعية لابد أن تقلل من تقدير الذات لدى الطفل أو البالغ فيصبح من السهولة حدوث المرض أيضا . كما أن المجتمع الذى يكرس روح المنافسة بين أفراده يؤدى إلى تدنى تقدير الذات لدى الخاسرين فيه ويجعلهم أكثر عرضة للمتاعب النفسية ، بينما العدالة وتكافؤ الفرص تقلل فرصة العوامل المواتية للمرض .

الوقاية من منظور تعدد أسباب المرض :

١- الوراثة :

إن متابعة تقدم علم الوراثة وما يسمى بالهندسة الوراثية يفتح أبوابا واسعة نحو الحد من فرصة حدوث الأمراض النفسية فقد وجد مثلا أن الاستعداد لحدوث مرض الفصام له أساس وراثى تتحدد الوقاية الفعالة منه فى منع انتقال ذلك الاستعداد الوراثى من جيل إلى جيل عن طريق : ـ

- توفير البيئة المناسبة التى تمنع حدوث الفصام .
- منع الحمل تماما ومدى الحياة .
- إجراء التعقيم الاختيارى .
- أو الإجهاض العلاجى .

وإذا كان توريث الاستعداد للفصام مؤكدا لدى شخص ما وكان مصراً على الزواج والإنجاب يجب إرشاده إلى كيفية توفير بيئة أسرية ملائمة تقلل من تأثير ذلك الاستعداد .

٢ - الأمراض المعدية وأمراض سوء التغذية : .

سوف نجد أن الذهان الناشئ عن مرض البلاجرا يمكن تلافيه بمجرد تعاطى الفيتامينات الملائمة أو تغيير نمط الغذاء الذى يؤدى إليه كما نجد أن الضعف العقلى الناتج عن الزهرى الوراثى عند الأطفال يمكن تلافيه بإعطاء مضادات الزهرى بمجرد ظهور الأعراض الأولية . وكذا الهذيان الناشئ عن الأمراض الميكروبية تتم الوقاية منه بتعاطى مركبات السلفا والمضادات الحيوية .

٣ - الظروف البيئية للطفولة والصحة النفسية :

إنه قد أصبح مؤكدا وفقاً لمعارفنا الراهنة أن التهيئة الوراثية يمكن إلغاء تأثيرها بتوفر ظروف بيئية ملائمة فى فترة الطفولة . فمثلا عدم التوافق الزوجى يعتبر من أهم العوامل وأكثرها شيوعا فى خلق بيئة غير صحية بالنسبة للأطفال .

دور الأم ..

أكدت الدراسات القديمة والحديثة عند فرويد وغيره ازدواجية الدور الجنسى للمرأة ومايستتبعه من نتائج. إذ عليها أولا أن تكون جذابة للرجل وأن تقيم معه علاقة حب ، وعليها ثانية أن تنجب أطفالا وتقوم تجاههم بوظائف الأمومة . إلا أن كثيرا من الأمهات لا ينجحن فى أى من الدورين . فهن يقدمن على الزواج ولديهن توقعات كبيرة دون أن يكن

مؤهلات للعطاء مقابل ذلك ، وبعد الإنجاب يشعرن بأن الأمومة عبء عليهن .

دور الأب ..

لقد أصبح الأب منذ الثورة الصناعية فى الغرب أقل فعالية . وتحدث العلماء هناك عما يسمى بالأب «غير المرئى» فلم يعد الأب هو المعلم ولم يعد الشريك الأكثر خبرة بالحياة . فهو لم يفقد هيبته كمعلم فحسب ، بل أيضا كمحافظ على نظام الأسرة وكقدوة يقتدى بها .

ونخلص من ذلك إلى أنه فى ضوء معارفنا المتاحة يبدو أنه من الممكن تجنب آثار الظروف البيئية غير المواتية فى مرحلة الطفولة عن طريق إجراءات وقائية على المستوى السيكولوجى والاجتماعى بهدف الإقلال من حالات الزواج غير الموفق . كما أنه يجب تمكين الآباء والأمهات من القيام بأدوارهم بصورة مرضية كما أنه يجب على سبيل الوقاية التأكد من تلبية حاجات الطفل الأساسية من مسكن ومأكل وملبس وتعليم ورعاية .

ويجب إعادة النظر فى طريقة الحياة المعاصرة ونمط الحياة وخاصة ما تتميز به من سرعة إيقاع تحرم الطفل من الحب والتواصل الحقيقى . وأن يعاد النظر فى آثار التصنيع والتكنولوجيا وتلوث البيئة على الطفل ، ومثلا التليفزيون الذى يجمع أفراد الأسرة فى المكان ولكن يحرمهم من الحديث معا . كما ثبت علميا أنه قد يُصيب بعض الأطفال بأمراض العيون والأذن وبعض سرطانات الدم ، وكذا يعودهم على نوع من الخمول والتلقى السلبى قد يصل إلى درجة التخلف البسيط .

كما أنه من الوقاية أن يدرك الأب والأم أن أساليب التنشئة السليمة هى التى تكون وسطا بين التدليل والقسوة وأن يتناسب العقاب مع الذنب ويرتبط به حتى لا تختل قيم الطفل ويفقد الثقة فى كل ما حوله ويصبح عرضة للانهيار تحت الضغوط .

أما الوقاية الجذرية الاستراتيجية ..

فهى حالة من التغير الشامل لنمط الحياة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية تهدف إلى تخفيف أثر الظروف غير الملائمة للطفل بطريقة تتيح تحقيق أعدل وأيسر الاحتياجات الأساسية للفرد فى طفولته أوصباه ولاتدع تلك الضغوط الاجتماعية غير العادية تتجاوز قدرة الفرد أو الطفل على احتمالها .

إن خلاصة الأمر باختصار هى أن إحقاق الحد الأدنى من حقوق الطفل هو قاعدة الأساس لضمان الحد الأدنى من صحته البدنية والعقلية والنفسية . ■

هوامش :

(١) اتفاقية حقوق الطفل إصدارات الأمم المتحدة ١٩٩١.
(٢) الأطفال مرآة المجتمع د . عماد الدين إسماعيل .
(٣) نظريات التعلم د . على حسين حجاج .
(٤) ثقافة الأطفال د. هادى نعمان
(٥) مرض القلق ترجمة : عزت شعلان.
(٦) الفصام كيف يفهم ؟ سليفا نوارينى .

عمل الأطفال

أطفال مصر والمستقبل الغامض



كلفتنى منظمة العمل الدولية بإجراء بحث ميدانى عن عمل الأطفال فى الصناعة فى مصر التى وقع الاختيار عليها ضمن مجموعة أخرى من البلدان لدراسة ظاهرة عمل الأطفال على المستوى الجزئى المباشر micro استكمالا لدراسات سابقة قامت بها المنظمة حول نفس الموضوع على المستوى الكلى macro

وأول ما لاحظته بشأن إعداد الخلفية العامة لظاهرة عمل الأطفال فى مصر هو ندرة المراجع الخاصة بهذا الموضوع والتى عكست ندرة فى البحوث الميدانية للظاهرة داخل إقليم جمهورية مصر العربية. إذ بدت رفوف ومكتبات الجامعات ومراكز البحوث الاجتماعية والغرف الصناعية ووزارة القوى العاملة خاوية من هذه الناحية . ونفس الشيء قد تأكد بالنسبة للمادة الصحفية التى اقتصرت على تناول قضية الأطفال فى مصر من زوايا سيكولوجيا الطفل وثقافة الطفل وتعليمه بصورة تعكس التحيزات العامة للطبقة الوسطى المصرية التى تبدو معنية بدراسة نفسها دون الفئات الاجتماعية الدنيا التى يذهب بعض أطفالها إلى سوق العمل بدلا من المدرسة . وربما كان الاستثناء الوحيد فى هذا الشأن هو توجيه بعض الجهد الدراسى نحو دراسة عمل الأطفال فى الزراعة . إلا أن ذلك يمثل مفارقة مع حقيقة أن تشريع العمل فى مصر (المواد ١٤٣ ـ ١٥٠ من القانون رقم ١٣٧ لسنة ١٩٨١) ينظم عمل الأطفال خارج القطاع الزراعى الذى يبيح فيه هذا العمل .

على أن الاهتمام الصحفى والأكاديمى بظاهرة عمل الأطفال فى مصر قد تزايد فى السنوات الأخيرة . حيث نشرت مقالات صحفية مختلفة حول هذا الموضوع . كما أجرى المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية بالتعاون مع منظمة اليونيسيف دراسة ميدانية حول عمل الأطفال فى ورش الصناعات الحرفية تحت إشراف الدكتور عادل عازر والدكتورة ناهد رمزى . وأخيرا تشكلت اللجنة الوزارية لدراسة ظاهرة عمالة الأطفال وأصدرت تقريراً عن أعمالها . كما تجب الإشارة إلى البرنامج التليفزيونى « البرلمان الصغير » الذى خصص إحدى حلقاته مؤخرا لمناقشة موضوع عمل الأطفال .

وفجاجة الاستغلال الاجتماعى

أحمد عبدالله

خبير العلوم السياسية ، ومؤلف ومحرر العديد من الكتب حول قضايا الشباب والديمقراطية . وصاحب أول دراسة ميدانية عن عمل الأطفال فى الصناعة فى مصر .

وقد شرعت فى إجراء الدراسة الميدانية على عمل الأطفال فى صناعة الجلود وبالتحديد فى منشآت دبغ الجلود (المدابغ) الكائنة فى حى مصر القديمة بجنوب القاهرة . وقد تمثلت مبررات هذا الاختيار فى كون هذه الصناعة من المعاقل التقليدية لتشغيل الأطفال فى الصناعة المصرية ، وفى كونى شخصيا من سكان هذه المنطقة ولى بها بعض الدراية خصوصاً فى جانب المعرفة الشخصية الذى ثبتت أهميته لأجل الحصول على معلومات حقيقية بشأن هذا الموضوع الذى يعتبره أصحاب العمل موضوعا حساسا لما يحتويه تشغيل الأطفال من مخالفة لصريح القانون . وقد اشتمل البحث على مقدمة عامة عن صناعة الجلود نفسها والتى تواجه مشكلة خاصة تتعلق برغبة أصحاب المدابغ فى تصدير جزء من إنتاجهم وحظر السلطات لذلك . أما المنشآت التى تناولها البحث فقد بلغت خمسين منشأة كبراها يعمل بها مائتان من العمال بجانب خمسة عشر طفلا دون الخامسة عشرة من العمر وصغراها يعمل بها بالغان وطفل واحد . ومن بين الخمسين مدبغة وجدت واحدة فقط لا تقوم بتشغيل الأطفال .

أما بالنسبة للأطفال فقد غطى البحث خمسين طفلا عاملا فى هذه المدابغ (٤٨ ولداً وبنتين) كان من بينهم ١٤ طفلا فى فئة العمر ٥ر٤ ـ ١٠ سنوات ، و٢١ طفلا فى فئة العمر ١١ ـ ١٣ سنة ، و١٢ طفلاً عمرهم ١٤ سنة و٣ أطفال عمرهم ١٥ سنة بلغ متوسط عمر الجميع ٧ر١١ سنة . وقد تم استجواب هؤلاء الأطفال فى موقع العمل ثم مرة أخرى تم استجواب أرباب أسرهم فى مكان سكنهم . كذلك تم استجواب خمسين أسرة لا يعمل أطفالها للمقارنة بين الأطفال العاملين وأولئك الذين يذهبون للمدرسة من حيث أوضاع الأسرة .

وعلى وجه العموم يمكن تلخيص نتائج البحث على الوجه التالى : ـ

أولا : أوضاع سوق العمل ونطاق عمل الأطفال

١ ـ عوامل العرض

أ ـ دخل الأسرة وعمل البالغين بها:

تأكدت الأطروحة القائلة بأن الفقراء هم الذين يرسلون أطفالهم إلى سوق العمل بدلاً من المدرسة بحثا عن دخل أكبر لمواجهة متطلبات العيش . فقد جاءت إجابات أرباب أسر الأطفال العاملين حول سبب إرسال أطفالهم للعمل على الوجه التالى :

السبب	نسبة أرباب الأسر
ـ احتياج الأسرة للمال	٩٠٪
ـ دخل الأسرة غير مضمون	٥٦٪
ـ لم تقو الأسرة على تكاليف المدرسة	٤٨٪
ـ رب الأسرة عاطل عن العمل	٢٠٪

إلا أنه يلاحظ هنا أن الأطفال العاملين أنفسهم يميلون للتهوين من اعتبار احتياج الأسرة للمال كسبب لذهابهم للعمل . حيث أقر ٥٠ ٪ من هؤلاء الأطفال بهذا السبب ، وكذلك لم تزد نسبة من أقروا بعجز الأسرة عن مواجهة تكاليف المدرسة عن ٧ ٪ فقط . ويشير ذلك إلى أن الطفل العامل يعمد لإقناع نفسه بأن ذهابه للعمل إنما يتأسس على اختياره الخاص .

وتجدر الإشارة هنا كذلك إلى ملاحظتين :

الأولى : هى أن نسبة من الأطفال إنما تساهم فى زيادة دخل الأسرة

عمل الأطفال وفجاجة الاستغلال الاجتماعى

من خلال العمل لبعض الوقت دون أن تترك المدرسة تماماً (٤٤٪ من أطفال العينة) .

والثانية : هى أنه برغم إسهام الأطفال بعملهم فى زيادة دخل الأسرة إلا أنهم ليسوا الوحيدين الذين يوفرون للأسرة دخلا . حيث لم تزد نسبة من يلعب هذا الدور عن ٢ ٪ من العينة .

ب - التسهيلات التعليمية وموقف الأسرة من المدرسة :

ساهم هذا العامل بدرجة أقل فى توفير فرص عمل الأطفال . وبسبب شدة ارتباط الأسر المصرية بالتعليم كان من العسير مصادقة أسر يذهب أطفالها للعمل فقط حيث غالبا ما ضمت الأسرة أطفالا يذهبون للمدرسة بجانب أولئك العاملين . وإن لوحظ بشكل عام ارتفاع درجة الاهتمام بتعليم الأطفال مع ارتفاع درجة تعليم الوالدين نفسيهما . كما كان لمدى استقرار الأسرة أثر على ذلك حيث زادت نسبة الأطفال العاملين فى الأسر ذات الأصل الريفى القريب أو حديثة الهجرة للمدينة . ولم تتواجد لدى هذه الأسر شكوى واضحة بإزاء توافر التسهيلات التعليمية بقدر ما اتضحت مسئوليتها الخاصة عن عدم إرسال أطفالها للمدرسة حيث قدمت مبررات مثل ضياع شهادة ميلاد الطفل أو تجاوز الطفل سن المدرسة أو حتى نسيان التقدم فى موعد تقديم طلبات الالتحاق بالمدرسة . أما عن ترك المدرسة بعد بدء الدراسة بالفعل فقد ارتأى ١٠ ٪ من أرباب الأسر أن السبب يرجع لعدم حب الطفل للمدرسة بينما كانت نسبة الأطفال العاملين الذين ارتأوا نفس السبب ٣٨ ٪ . ويلاحظ أخيرا أن التكلفة الفعلية للتعليم قد ارتفعت بشدة مع انتشار ظاهرة الدروس الخصوصية بحيث أصبحت تتراوح بين ١٣ ٪ و ، ٢٥ ٪ من دخل أسر العينة . وهو ما ينذر مستقبلا بالمزيد من العرض بالنسبة لعمل الأطفال ويتحول التعليم إلى امتياز اجتماعى غير متاح إلا للقادرين .

٢ - عوامل الطلب

ثمة مجموعة من العوامل الاقتصادية والتكنولوجية والاجتماعية التى تدعم الطلب على اليد العاملة الصغيرة فى الصناعة محل البحث . وتأتى على رأس هذه العوامل بطبيعة الإنتاج فى هذه الصناعة والتى تجعل الطلب على اليد العاملة متغيرا بم يلائم عرض عمل الأطفال المتغير بدوره حيث يزداد أثناء الإجازة الصيفية لتوافر التلاميذالراغبين فى العمل لبعض الوقت . وهناك بجانب ذلك الطلب الناجم عن انخفاض تكلفة عمل الأطفال من جراء ضعف أجورهم . هذا بجانب تخلف التكنولوجيا المستخدمة فى هذه الصناعة واحتوائها على مهام يدوية يتيسر للأطفال القيام بها وبالأخص مهمة خلع المسامير فى الجلد المشدود على الإطارات الخشبية بعد أن يجف . وفوق كل هذا هناك سهولة الحصول على اليد العاملة الصغيرة فى المنطقة السكنية المجاورة بالشكل الذى جعل فى هذا الأمر تقليدا تاريخيا .

ثانيا : شروط عمل الأطفال

١ - توزيع مهام العمل :

يقوم توزيع مهام العمل بين الكبار والصغار على الاعتبارات الإنتاجية . ولذايقوم الأطفال أساسا بالأعمال اليدوية البسيطة كتلك المشار إليها أعلاه . إلا أن تلك الأعمال تمثل جزءا عضويا فى العملية الإنتاجية لايمكن الاستغناء عنه . وبينما يشير اكثر من ٩٠ ٪ من أصحاب العمل إلى أن الأطفال يقومون بمهمة تنظيف مكان العمل والإعداد البسيط لمواد الإنتاج يقر ٤٨ ٪ منهم بأن عمل الاطفال يرتبط أكثر بالإنتاج المباشر من

خـلال نقـل الخـامــات وإعــداد الماكينات.

٢ ـ الأجور والمكافآت

يؤكـد أصـحـاب العمل والأطفـال العاملون معـا أن الأخيرين يحصلون على أجور منتظمة تدفع لهم شخصيا فى ٩٢ ٪ من الحـالات وللوالدين فى ٤٪ منها بينما يتبقى ٤٪ من الأطفال العـاملين يعـملون بدون أجـر منتظم لكونهـم أبنـاء أصـحـاب العـمـل أنفسـهـم . ويعـيش كل الأطفــال العاملين مع ذويهم وبالتالى لا يدخل السكن ضـمـن مكافـأة العمل مثلما لا يدخل الطعـام . ويحـصـل البـعض منهم على مكافآت إضافية فى مناسبة الأعياد سـواء على شكل منحـة نقدية أو مقدار من القماش واللحم . والمهم فى هذا الشـأن هو أن أجـر الطفل يتـراوح بين ربع وثلث أجـر العـامل البالغ . حيث بلغ متوسط أجر الطفل ١٣ جنيـهـا فى الأسـبـوع مـقـابل ٤٦ جنيها للعامل البالغ . وبلغ أعلى أجر لعامل طفل ٢٠ ـ ٢٥ جنيها وأقل أجر ٢ ـ ٣ جنيهات .

٣ ـ وقت العمل :

يعمل معظم الأطفال ستة أيام فى الأسبوع ويوم العطلة الأسبوعية غير مـدفـوع الأجـر ونادرا مـا يـحـصلون على إجـازات سنوية مدفـوعة أو غـير مـدفـوعـة . ويبلغ مـتـوسط سـاعـات عملهم فى اليوم ٩٫٧ ساعة فى مقابل ١٢٫٨ سـاعة للعمال البالغين . ويعمل حـوالى ثلث الأطفـال سـاعـات عـمل إضافية بعد السادسة مساء بالمخالفة الصـريحـة للقـانون . وتتـراوح فـتـرة الراحـة أثناء العـمل مـا بين نصف سـاعـة وسـاعـة كـاملة وقت الغـداء . وعلى وجه العموم توزع أوقات العمل بالنسبة للأطفال العاملين على الوجه التالى :

عدد ساعات العمل	نسبة الأطفال العاملين
أقل من ٨ ساعات	٤٪
٨ ســاعــات	٢٦٪
أكثر من ٨ ساعات	٧٠٪
(٨ ـ ١١ ساعة)	(٤٢٪)
١٢ ســاعــة	١٦٪
أكثر من ١٢ ساعة	١٢٪

٤ ـ التـدريـب :

لا يـحـصـل الأطفـال العـاملون على تدريب منتظم وإنما يـنخـرطون فى العملية الإنتاجية مباشرة . ومع ذلك يعتبرهم أصـحـاب العمل فى حـالة تدريب دائم كـصـبـيـة ويقـر مـعظم الأطفال بهذا الاعتبار .

٥ ـ بيئة العمل :

يعمل الأطفال فى بيئة عمل قاسية فى الصناعـة محل البـحث . ويرجع ذلك لطبيعة العملية الإنتاجية والتى تشـمل بالنسـبـة للأطفـال الوقـوف سـاعـات طويلة تحت الشـمس وفى وضع الظهر المنحنى للقـيام بمهـمة خلع المسامير من إطارات الجلد . كما يرجع ذلك لتـخلف التكنولوجـيـا المستخدمة فى هذه الصناعة . ويقرر الأطفال أن أسوأ جوانب العمل الذى يقومون به هى الجوانب التالية :

الخطورة البدنية للعمل	٧٤٪
يشتمل على حمل ونقل أشياء ثقيلة	٥٤٪
يستلزم السرعة الشديدة	٣٢٪
ساعات العمل طويلة	٢٢٪
هناك إهانات بدنية ولفظية	٢٢٪

وبالنسـبة للجـانبين الأولين تتـركز شكوى الأطفـال العـاملين فى الرائحـة الكريهة النابعة من عملية دبغ الجلود والتى تؤثر على تنفس بعضـهم ، وفى ثقل وزن الإطارات الخـشـبـيـة لشـد الجلد والتى يضطرون لحـمـلهـا بالإضـافـة لانحنائهم مـعظم الوقت لخلع المسامير المثبتة عليها . ويمثل هذان الجانبان بجانب المواد الكيماوية والآلات الحـادة المسـتـخـدمـة والاستخدام غير المأمون للتيـار الكهـربائى ـ المصـدر الأسـاسى لأمراض المهنة وإصابات العمل التى

عمل الأطفال وفجاجة الإستغلال الإجتماعي

يتعرض لها الأطفال العاملون في هذه الصناعة . حيث تمثل إصابات الأطفال ٢٥٪ من إجمالي إصابات العاملين ، وهي نسبة مطابقة تقريبا لنسبة الأطفال في قوة العمل الإجمالية لهذه الصناعة والتي تتراوح بين ٢٠٪ ، ٢٥٪ من العاملين . ومن بين الأطفال الخمسين الذين غطتهم العينة أشار ستة إلى أنهم قد أصيبوا بأمراض ناجمة عن العمل لمدد متفاوتة : واحد بإصابة في العمود الفقري لمدة عام ، وواحد بإصابة في العين لمدة ثلاثة أشهر بالمستشفى ، وواحد أصيب بالحمى وظل بالمستشفى لثلاثة أشهر أيضاً ، وواحد أصيب بصداع متجدد لمدة شهر ، وواحد بإصابة معوية لمدة أسبوع ، وواحد لم يقدر على العمل لثلاثة أيام بسبب الرطوبة . ويعطينا ذلك متوسطاً قدره ثلاثة أشهر وثلاثة أيام بالنسبة لكل مصاب وقدره أسبوع وأربعة أيام ونصف بالنسبة لكل من الأطفال العاملين الذين تناولهم البحث .

٦ - الخدمات الاجتماعية والترويحية :

لا تحتوي منشآت هذه الصناعة على ملحقات للخدمة الاجتماعية والترويحية سواء بالنسبة للعاملين البالغين أو الأطفال ، اللهم إلا توافر دورات المياه وبعض الإسعافات الأولية داخل المنشآت . ويتضح أن العاملين الكبار والصغار معاً في حاجة شديدة للخدمة التعليمية متمثلة في فصول محو الأمية والخدمةالصحية متمثلة في عيادة متخصصة داخل موقع العمل والخدمة الترويحية متمثلة في نادٍ رياضي او منتدى اجتماعي .

ثالثا : عمل الأطفال بين الاستغلال الاجتماعي والضبط القانوني :

الصورة العامة لظاهرة عمل الأطفال في مصر كغيرها من بلدان العالم الثالث تشير الى أن الأطفال العاملين أنفسهم وأسرهم والمجتمع الواسع إنما يستقبلون جميعا هذه الظاهرة استقبالا باردا يجعل منها ظاهرة طبيعية لاتمثل خروجا عن النواميس المألوفة . لكن هذه الروح العامة لا تستطيع أن تنفي حقيقتين على قدر من الأهمية . الأولى هي وجود حالات فجة من القهر الإنساني الواقع على بعض الأطفال على الأقل ، مثل حالة الطفلة التي لا يزيد عمرها عن أربع سنوات ونصف السنة ومع ذلك تحني ظهرها لساعات طويلة لتجمع المسامير الملقاة على أرضية إحدى منشآت صناعة الجلود . هذا مع ملاحظة أن السن المتوسط لبدء العمل بالنسبة للأطفال العاملين في هذه الصناعة طبقاً لبحثنا الميداني هو ٨٫٣ سنة . والحقيقة الثانية هي أن ثمة مستويات كونية استنها المجتمع الدولي لتنظيم عمل الأطفال من خلال اتفاقيات العمل الدولية والمفترض أن تنعكس في التشريعات القومية . وبرغم أن مصر لم توقع أيا من الاتفاقيات الخاصة بتنظيم عمل الأطفال إلا أن تشريع العمل بها يتناول الأمر بصورة نسبية تقف نظريا دون المستويات الدولية المقررة وتقف عمليا في دائرة اللاتطبيق بسبب تخلف أجهزة الضبط القانوني . حيث لايزيد عدد مفتشي العمل في منطقة مصر القديمة التي تحتوي الأطفال العاملين بمدابغ الجلود عن أربعة مفتشين مطلوب منهم التفتيش على حوالي عشرين ألف منشأة بصورة منتظمة . والأمر على هذا النحو لا يعدو كونه ملهاة اجتماعية تتحدى المستويات الدولية المحددة والحقوق الإنسانية العامة بل وتتحدى أداءنا المهني للبحث الاجتماعي حين نقف عاجزين عن تغيير الأوضاع اللاإنسانية التي ندرسها .

وأخيرا فإن الاهتمام الصحفى والأكاديمى بهذه القضية لم يتمخض فى الواقع عن تغيير ملموس فى أوضاع الطفولة العاملة من النواحى القانونية والاجتماعية والإنسانية . فلم يزل القانون فى مصر يسمح بعمل الأطفال فى الصناعة عند سن ١٢ سنة (رغم افتراض وجودهم فى التعليم الأساسى حتى سن ١٥ سنة). كما يسمح بعملهم فى الزراعة فى أى سن وهذا القانون المتساهل أصلا يصبح أكثر تساهلا فى الواقع ، حيث يعمل الأطفال وهم أصغر من السن القانونية دون حظر حقيقى يعجز عنه جهاز تفتيش العمل الصورى والذى لايخلو من عناصر فاسدة . ولئن ارتأى البعض أن عمل الأطفال ضرورة اجتماعية ـ بغض النظر عن الجوانب القانونية ـ فإنه يبقى مع ذلك إمكان تخفيف مقدار الاستغلال الواقع على هؤلاء الأطفال وتحسين شروط عملهم وأجورهم وخصوصاً التأمين عليهم ودفعهم لمواصلة التعليم بجانب العمل وكذلك رعايتهم صحيا وترويحيا (ربما من خلال مراكز اجتماعية وثقافية ـ وترويحية خاصة بالطفولة العاملة) . لكن لا السلطات الحكومية ولا أصحاب الأعمال قد أبدوا حتى الآن أى حماس لهذا الحل الوسط . فلم يبق إلا الأقدار لتنبه الجميع إلى خطورة استمرار الحال على ما هو عليه . وتكفى هنا حادثة موت أكثر من عشرة أطفال فى عام ١٩٩١ بمحافظة الجيزة أثناء انتقالهم فى حافلات مكتظة للعمل فى قلب الليل فى مزارع الياسمين الخاصة بإحدى شركات القطاع العام (انظر مثلا : سلامة احمد سلامة ، القتل بتصريح حكومى ، الأهرام ، ٢٩/ ١٩٩١/٧) . وإزاء البلادة الاجتماعية المنتشرة فى هذا البلد كان على الأقدار إعادة التنبيه والإنذار . فقبل أسابيع قليلة وبالتحديد صباح يوم ٧ سبتمبر ١٩٩٢ جرى حادث مفجع آخر حين انقلبت سيارة نصف نقل كانت تكتظ بالأطفال العائدين من العمل طوال الليل فى منطقة « شبرا بلولة » فى مزارع الياسمين الخاصة بإحدى شركات القطاع الخاص ، حيث ماتت طفلتان وأصيب ثلاثة عشر طفلا من أبناء قرية « صا الحجر » بمحافظة الغربية . وفى الحالتين بررت إدارتا الشركتين الحادثين بأنهما من فعل القضاء والقدر . وهو تبرير مخجل يعبر عن بلادة فاضحة إزاء ظاهرة اجتماعية خطيرة . ولئن عجز المجتمع المصرى عن حل هذه المشكلة ، فلا أقل من الإصرار على التخفيف من حدة أعراضها ولو بشىء من الذوق الإنسانى . فحين يذهب القانون فى إجازة دائمة ويطغى الجشع المادى على كل الاعتبارات ، لا يبقى للمجتمعات الإنسانية المتحضرة سوى « الذوق » لتبقى إنسانية ومتحضرة بأى قدر ■

مشكلة أطفال

أطفال مصر والمستقبل الغامض



فجأة طفت على سطح المجتمع المصرى ظاهرة اجتماعية خطيرة ، وهى ظاهرة أطفال الشارع . فقد أصبحت رؤية أولاد فى مختلف الأعمار مجتمعين فى الميادين العامة ومحطات القطارات شيئاً عادياً . ولذلك كان من الصعب تجاهل هذه المشكلة ، بل كان من الواجب علينا أن ننظر إلى تلك الظاهرة بعين الفاحص والدارس والباحث . والجانب الأول لدراسة أى مشكلة يتعلق بالطبع بتعريف الظاهرة المرصودة .

أولا : من هو طفل الشارع ؟ ؟ طفل الشارع هو الطفل الذى وجد فى الشارع أو خرج إليه نتيجة لعدة ظروف تفقده الأمان ..

ثانيا : ماهى الأسباب التى تؤدى إلى دفع الطفل أن يترك أول مجتمع عرفه ونشأ فيه وهو الأسرة ليخرج إلى الشارع بما فيه من مخاطر ؟ فلا بد أن يكون هناك دافع قوى جعله يترك المنزل ..

من هذه الدوافع مايلى :

١ ـ الفقر :

يعانى المجتمع المصرى كأى مجتمع فى دول العالم الثالث من مشاكل اقتصادية . وقد انعكست على حياة الأسرة فأصبحت الأسرةعاجزة عن توفير احتياجاتها المختلفة . فتبدأ الأسرة فى استغلال الطفل وتدفعه إلى العمل لساعات طويلة حتى يساعد فى زيادة دخل الأسرة . وهنا يفقد الطفل الإحساس بطفولته ويشعر بالحرمان ويتجه إلى المكان الذى يعيش فيه بانطلاق ويتمتع بالحرية المطلقة ويصبح الشارع هو هذا المكان ، وقد ثبت هذا من خلال تجربتنا واحتكاكنا بهذه النوعية المترددة على المركز من أطفال الشارع .

ومثال على ذلك حالة الطفل / جمعة جلال حسن الذى يبلغ من العمر تسع سنوات فقد تواجد الطفل فى الشارع أطول فترة دون رعاية ورقابة أسرية وذلك لانشغال الأب فى عمله كسمكرى بواجير والأم بائعة متجولة .. نشأة الطفل فى بيئة تعانى من المشكلة الاقتصادية جعلته يترك هذه البيئة ويتجه إلى الشارع ، بعدما بدأت الأسرة فى دفعه للعمل للمساهمة فى الدخل .

الشـــــوارع فى مـــــصـــــر

إعـــداد

خـــالد داود

باحث اجتماعى

ومدير مركز استقبال أطفال الشوارع بشبرا .

٢ ـ التفكك الأسرى وضعف الروابط الأسرية :

يؤدى ذلك إلى جعل الطفل فى حالة شديدة من التوتر ويقع تحت ضغط نفسى لأنه أصبح فريسة للصراعات بين الوالدين . ويكون الضحية الأولى لطلاق الوالدين . كما أن وفاة أحد الوالدين أو كليهما يعرض الطفل لفقد الرعاية الاجتماعية والأسرية . وبانقطاع الامتداد الطبيعى للأسرة من جهة الخال أو العم وخلافه فنجد أن الطفل يشعر بنوع من عدم الاطمئنان والاستقرار إذا عاش معهم ويضعه فى موقف حرج حيث يشعر الطفل أنه ليس فى مكانه وليس بين أسرته .

مثال على ذلك حالة الطفل « عمرو عامر » الذى يبلغ من العمر ثلاثة عشر عاما . فبعد أن توفى والدا الطفل لم يجد الطفل من يرعاه . فقد تخلى عنه اخوته رغم كثرة عددهم لذلك خرج الطفل إلى حياة الشارع .

ومثال آخر على التفكك الأسرى حالة الطفل « سالم فوزى » الذى يبلغ من العمر ١٢ عاما ، فقد تم الطلاق بين الوالدين وتزوج كل منهما بآخر ، مما أدى إلى إهمال الطفل وفقده للرعاية الاجتماعية والرعاية الأسرية واتجه لحياة الشارع .

٣ ـ التنشئة الاجتماعية غير الصالحة :

إما بالتدليل الزائد أو القسوة المفرطة . وقد يكون لاختلاف معاملة الطفل من الوالدين أو التمييز بين الأطفال فى المعاملة أن يولد الحقد أو الغيرة بين الأبناء .

ومثال ذلك حالة الطفل « سعيد كمال» الذى يبلغ من العمر ١٢ عاما . فالطفل يعامل من الأب بقسوة مفرطة وذلك لأن الأب مدمن للخمور والمخدرات . ولذلك لم يقم بدوره كأب أو كمثل أعلى ولذلك هرب الطفل من قسوة الأب إلى الشارع.

وتنحصر تقريبا مشكلة هروب الأطفال من البيت فى الطبقات الاجتماعية الشعبية (الحرفيون ـ العمال ـ الفلاحون). فجهل الأب والأم يمنعهم من تربية أولادهم بطريقة سليمة ، فيهتمون بشدة بزرع أهمية « المادة » فى داخلهم . ولذلك نجد معظم أولاد الشارع يجدون الأمان فى المادة فيتغير مفهوم الأمان العادى (الأسرة ـ المنزل ـ والمثل الأعلى) إلى مفهوم الأمان المادى (المال اللازم لشراء الطعام) وغير ذلك من احتياجات حياة الشارع ..

ومثال على ذلك حالة الطفلين «ابراهيم السيد ابراهيم ، ومحمد السيد ابراهيم » فالأب تارك المنزل والأم هى التى تعول الأسرة . وعندما فقدت الأم زوجها (عائلها الوحيد) اختلفت تربيتها للأبناء ، فركزت على تنمية أهمية المادة وزرعت ذلك فى الأبناء فضاقوا بهذه الحياة واتجهوا إلى الشارع .

٤ ـ الهجرة من الريف إلى المدينة :

تهاجر الأسر من الريف إلى المدينة بطريقة عشوائية غير منظمة فى الآونة الأخيرة ويعيشون فى أطراف المدينة بعزب الصفيح والعشش . وبذلك تسهل الأسرة للطفل الطريق إلى الخروج إلى الشارع . وحين يفقد الطفل الرعاية الاجتماعية والرقابة الأسرية فيجذبه أصدقاء السوء الى الشارع ، خاصة لقرب هذه العزب والعشش من المدينة فيحاول الطفل أن يغذى تطلعاته لرؤية حياة المدينة فيتجه إليها ويعيش بين شوارعها .

مشكلة أطفال الشوارع فى مصر

ولا نغفل دور الإعلام فى تصوير حياة المدينة المبهرة للطفل .

ومثال على ذلك حالة الطفل «خلف محمود عبد الرجال» الذى يبلغ من العمر ١٣ عاما . فنتيجة لهجرة الأسرة من الريف والمجىء إلى أطراف المدينة ووفاة والدته وكثرة عدد الإخوة وعمل الأب فى منطقة بعيدة عن المسكن ، افتقد الطفل الشكل الصحيح للحياة الأسرية والرعاية الكاملة فاتجه إلى الشارع واندمج مع أصحاب السوء بعد انبهاره بحياة المدينة .

٥ ـ فقدان الطفل

للرعاية مع وجود الأبوين :

وهذا ناتج عن عدم توفير الحب والحنان والتفاهم اللازم من الأبوين وانشغال كلٍ منهما عن الطفل . فيخرج الأبوان للعمل لتوفير المال اللازم لتربية الطفل دون أن يهتما بالتربية النفسية والتربية الفكرية للطفل . فهم يهتمون بتوفير احتياجات الطفل المادية فقط ويهملون احتياجاته المعنوية والنفسية .

ومثال على ذلك حالة الطفل «سيد رمضان الشيمى » . فقد انشغل الأبوان بالعمل فى شادر السمك طوال اليوم واهتماماتهما كانت فقط بتوفير المأكل والملبس مما جعل الطفل مفتقدا للحنان والاحتضان فاتجه إلى حياة الشارع .

٦ ـ فقدان القدوة

ودور المثل الأعلى :

عندما يفقد الطفل القدوة والمثل الأعلى الذى يحتذى به يصبح فريسة سهلة لأصدقاء السوء والشخصيات المريضة التى يتخذها الطفل قدوة ويعيش حياتهم ويتبع سلوكهم .

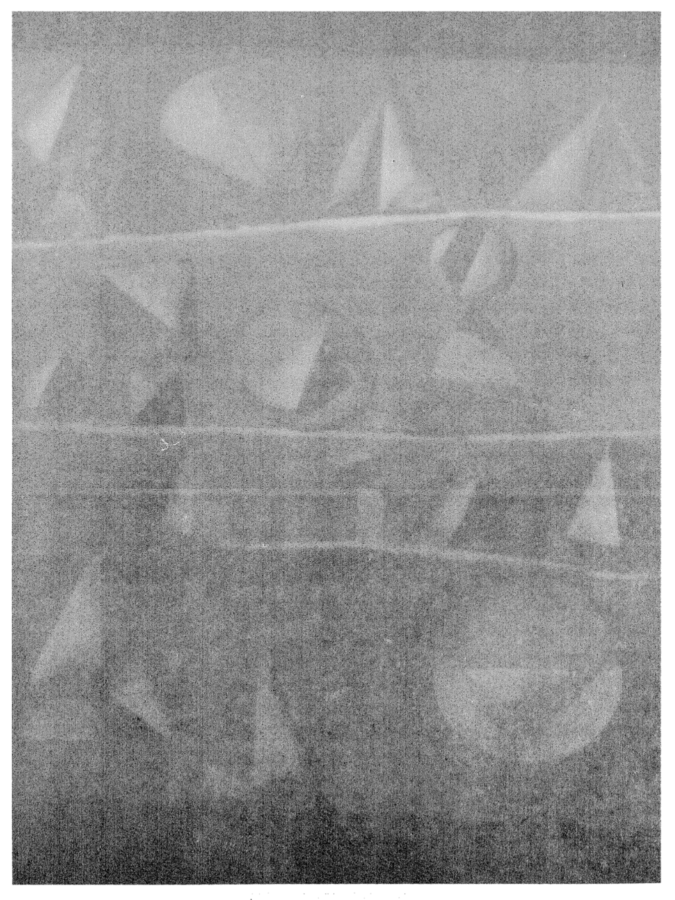
ومثال على ذلك حالة الطفل «أحمد اسماعيل عبد الحميد » الذى يبلغ من العمر ١٤ عاما . فقد قام الأب بأعمال السرقة وطلاقه للأم التى رفضت هذه الحياة مما أدى إلى فقد الطفل المثل الأعلى والقدوة الحسنة فتحول الطفل إلى الشارع .

٧ ـ مشكلة المدرسة :

تكدس الفصول والنظرة التجارية للمدرسين وضعف دور الاخصائى الاجتماعى فى بعض المدارس وغياب الرعاية الاجتماعية فى بعض المدارس الأخرى ، كلها أسباب وراء زيادة الظاهرة .

مثال لذلك حالة الطفل « علاء حسن أحمد » « فقد اعتاد الطفل الهروب من المنزل بسبب عدم رغبته فى الذهاب إلى المدرسة » ويتمتع هذا الطفل بمقدرة كافية على الإدراك ولكنه لم يجد نفسه بين الزحام الشديد فى المدرسة فترك المنزل لأنه ترك المدرسة

وتندرج جميع الحالات المترددة على مركز الاستقبال بشبرا تحت هذه الظروف ■



لوحة للفنان مصطفى عبدالمعطى

ثقافة الطفل

أطفال مصر والمستقبل الغامض



فلعل أول القضايا التى تواجهنا، عند بحث قضية الاستفادة من مادة الحكايات الشعبية فى كتابة قصص للأطفال ، هى : هل يلتزم كاتب الأطفال بكافة عناصر الحكاية الشعبية ، وبترتيب هذه العناصر، ودلالاتها ، أم أن من حقه ، بل من واجبه أحياناً ، أن يغير فيها ، تحقيقاً لأهداف الكتابة للأطفال ؟

وللإجابة عن هذا التساؤل ، لابد أن نضع تساؤلاً آخر ، هو : هل الشكل الذى وصلت به إلينا الحكايات الشعبية ، هو شكلها الذى كانت عليه فى أصلها؟.

فإذا كانت الحكاية الشعبية ، من خلال مسيرتها الشفاهية ، عبر الزمان والمكان ، قد داخلها تغيير قليل أو كثير ، فإن هذا يعطى كاتب الأطفال الحق نفسه الذى أعطاه المجتمع أو المستمعون للقاص الشفوى، ولنفس الأسباب .

هنا نجد « فريدريش فون ديرلاين» يقول فى كتابه « الحكايات الخرافية » (ص ١٠ ـ ترجمة د . نبيلة ابراهيم): يجب أن نحذر أنفسنا من القول إن الحكايات الخرافية جميعها ترجع إلى عصر قديم ، فبعض هذه الحكايات لم تتخذ صورتها التى تبدو عليها إلا فى عصور متأخرة ، **إذ إن الخيال اليقظ الذى يمتلكه القصاصون الموهوبون والمتعة فى التشكيل والتزيين ، بل القصد إلى التعليم أحياناً ، كلّ هذا غيّر من شكل الحكاية الخرافية »** .

وفى صفحة ٥٩ ، يشير الكاتب نفسه إلى « أهمية بحث نشاط القاص فى عملية الخلق والتنقيح ، وإلى الطريقة التى تعيش بها الحكاية الخرافية فى عالمها الخارجى ، وإلى كيفية تأثيرها فى السامعين ، وخضوعها تماماً عند روايتها لعوامل التأثير والمفاجأة » .

كما يقول فى ص (٦) :

« وليس فى وسع كل شخص أن يقوم بعملية الرواية ، إنما الشخص الذى يجمع بين موهبة الحفظ ومتعة الرواية فى آن واحد ، أو أنه الشخص الذى يمتلك طاقة فنية تعادل تلك الطاقة التى يمتلكها كاتب القصة . »

ويقول الدكتور عبد الحميد يونس فى كتابه « الحكاية الشعبية » (ص١١) :

« ومن خصائص الحكاية الشعبية ، أنها تتسم بالمرونة ،

من خلال القصص والحكايات الشعبية

يعقوب الشاروني

أحد رواد أدب الأطفال، ومدير
المركز القومى لثقافة الطفل سابقا

وإن هذه المرونة تجعلها قابلةللتطور ، بحيث تضاف إليها أو يُحذف منها أو تُعَدّل عباراتُها ومضامينُها وعلاقاتها على لسان الراوى الجديد ، تبعاً لمزاجه أو موقفه أو ظروف بيئته الاجتماعية » ..

وتطبيقاً لمبدأ المرونة ، **يقول** الدكتور عبد الحميد يونس فى نفس الكتاب (ص ٤١) بعد أن استعرض الأصول الهندية لكتاب **كليلة ودمنة:**

« هذا كله لا يحول بيننا وبين الاعتراف بفضل عبد الله بن المقفع ، لا فى نقله هذا الأثر الأدبى النفيس فقط ، **ولكن فى صياغته ، مع الاحتفاظ بتقاليد الخرافة فى السرد القصصى** المحبب إلى النفوس ، والذى تُصوّر فيه البهائم والطير كائنات عاقلة مفكرة ومدبرة ، تخضع لنوازع الغرائز وشهوات النفوس ، خضوعها إلى الاعتبار بالأحداث ، والاحتكام إلى الضمير ، والرغبة فى التفلسف ، واستخلاص العظة أو المَثَل من المواقف والحكايات» ..

كما يقول دير لاين عن كتاب «حكايات الأطفال والبيوت » للأخوين جريم(ص ٢٧ من كتاب « الحكاية الخرافية »)

« كان يعقوب جريم يطلب دائماً لحكايته الخرافية أن تكون قدر الإمكان ذات معالم كاملة ، وكم كان يود لو أنه استطاع أن ينشر الحكايات الخرافية فى صورتها الأصلية لو كان ذلك ميسراً . ذلك لأنه كثيراً ما كان يجمع بين أجزاء كثيرة من الحكاية الخرافية ، ثم يقارن بعضها ببعض ، **ويؤلف بينها فى شكل حكاية مكتملة بعد أن يسقط كل ماهو بعيد عن بنيتها العضوية، وبذلك يخلق من الصيغ العديدة غير الكاملة حكاية مكتملة .»**

« **أما عن الصيغة اللغوية للحكاية الخرافية ، فمصدرها وليم جريم ، فقد كان يقوم بتهذيب لغة حكاياته من طبعة لأخرى ، فنجدها دائما تزداد سحراً وعمقاً، كما تزداد متعة وبساطة** » .

« وهو إذ فعل ذلك ، لم يتكلف تغيير الحكايات الخرافية ، وإنما كان يهدف إلى أن يحكى الحكاية الخرافية وفقا لأحكامها ، **إذ كان يشعر حقا بمشقة كبيرة فى نقل الحكاية من بنيتها الروائية الشفوية إلى صيغة مكتوبة، تظل تحتفظ للحكاية الخرافية بحيويتها وشكلها الخاص .»**

« وهكذا نجد أن وليم جريم يختفى كُلّية وراء عمله ، فكثيراً ماتبدو لنا حكاياته وأنها لم تجد الأديب الذى طبعها بطابعه ، ولاءم بين أجزائها ، وإنما تبدو لنا وكأنها تخرج من أفواه الشعب مباشرة » .

« ولعل هذا هو السر فى النجاح الفريد الذى أحرزه الأخوان جريم من حيث إن حكاياتهما الخرافية تمتلىء بالعناصر الفنية ويكتمل فنها بالإضافة إلى ماتتميز به من بساطة وقرب من روح الشعب . »

كما يقول فى صفحة ١٩ : « **وإذا كان لابد للحكاية الخرافية من أن تصمد أمام ذوق العصر ، فلابد من أن تحتوى على مغزى ، ولابد أن يصبح اللامعقول فيها معقولاً ، كما لابد أن ينتظم الخلط فى شكل شائق منظم** » .

كما يقول فى ص ١٩ : جمع موزويس ، الأستاذ بجامعة فايمر

ثقافة الطفل من خلال
القصص والحكايات الشعبية

الحكايات الخرافية من الشعب وحكاها ثانية بطريقة ساخرة ، ثم جعلْ مافيها من عناصر خيالية وأمور خارقة للطبيعة تظهر بوصفها مجرد شىء عرضى ، كما حاول بعد ذلك أن يضمنها مغزى ، بأن أضاف إليها مثلاً أخلاقية يُقتدى بها ، تماماً كما صنع شارل بيرو الفرنسى من قبل . **ومع ذلك فيمكننا أن نقرأ اليوم حكايات موزويس ، وذلك لأن جوهرها صادق كما أن الإنسان يحس فى وضوح بما فيها من نغمة شعبية** ، إلى درجة أن الأسلوب الساخر والحكمة المقحمة لا يسيئان إليها إلا قليلا . »

لكل هذا يقول الدكتور عبد الحميد يونس فى دراسته حول « التراث الشعبى وأدب الأطفال » الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل - الهيئة العامة للكتاب - مصر - صفحة ١٦٥)

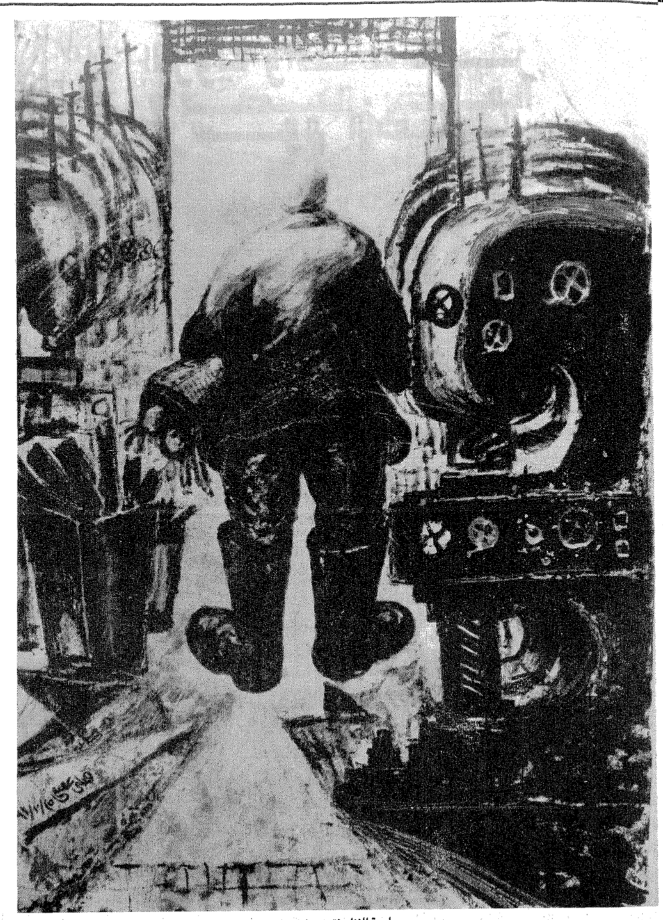
« عندما نفكر فى ثقافة الطفل باعتبارها الخطوة الأولى فى ثقافة المواطن وثقافة الشعب ، فإن الواجب يقتضينا أن نبادر إلى جمع الحواديت التى يقدمها الكبار للصغار بطريقة عفوية ، **وأن نعين الحياة على الانتخاب ، وعلى تخليصها من الرواسب ، ومن الإمعان فى الخرافة وعوامل الجمود »** .

« ولن نكون بذلك مناقضين لمنهج التراث الشعبى ، **ذلك لأن الحياة تختبر الأشكال والمضامين ، وتحذف وتضيف ، وتُعدّل وتنسخ ، حتى يظل هذا التراث مسايراً لمقتضيات الحياة المتطورة أبدا »** .

« **ولابد من التسليم بتحفظ واحد ، هو الحرص على أصالة الحكاية الشعبية** ، وهى الأصالة التى جعلت من هذا الشكل أثراً يجمع مقتضيات التعبير الأدبى ، إلى جانب قيامه بالوظائف الأساسية فى التربية الفردية والاجتماعية » .

لهذا نرى أنه ، كما كان القاص يراعى وهو يروى قصصه شفاهة ، مستوى السامعين وبيئتهم واهتماماتهم ومايتقبلونه ومايرفضونه ، كذلك فإنه ، عندما نعيد رواية القصص الشعبى للأطفال ، فإنه من حق كاتب الأطفال ، أن يفعل ما فعله الراوى الشعبى من قبل وذلك بأن يراعى الاعتبارات التربوية ، واهتمامات الأطفال وبيئتهم ، وقدراتهم على الفهم .

ومن مقتضى هذا أيضا ، أن الحكاية الشعبية الواحدة ، يمكن أن نحكيها فى صياغات مختلفة ، بما يناسب استعداد الأفراد فى مختلف مراحل العمر لتقبلها ، والاستفادة منها فى تكوين شخصياتهم وممارسة حياتهم اليومية . ■



لوحة للفنان فتحى عفيفى

الرؤية والتفكير ورسوم الأطفال

رودلف ارنهايم

ترجمة وتقديم وتعقيب

عادل السيوى

تقديم

ولد رودولف ارنهايم Rudolf Arnheim عالم النفس والناقد الفنى والمفكر الألمانى الكبير فى برلين سنة ١٩٠٤ وحصل على الدكتوراه من جامعتها فى علم النفس التجريبى ، وقد اهتم فى بداية حياته بالسينما ، فانتقل إلى روما حيث شارك هناك فى الفترة الممتدة ما بين ١٩٣٣ و١٩٣٨ فى إعداد موسوعة السينما .

وخرج من هذه التجربة بكتابه الشهير الذى ترجم إلى العديد من اللغات « Film as art » وقد نشر سنة ١٩٣٨ . وترجم للعربية ونشر تحت عنوان " فن الفيلم " سافر ارنهايم بعد ذلك إلى أمريكا حيث قام بتدريس "سيكولوجيا الفن" فى جامعة هارفارد ، وهذا هو الموضوع الذى ركز فيه جهوده وأبحاثه فيما بعد .

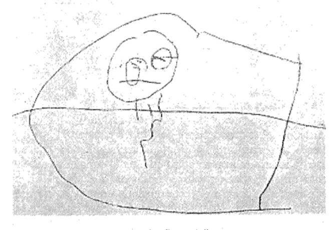
وتوالت كتبه الهامة ونذكر منها

- الفن والإدراك البصرى سنة ١٩٥٤
  Art and visual perception 1954
- جرونيكا بيكاسو ، ١٩٦٢
  Picasso's Guernica 1962
- نحو سيكولوجية للفن سنة ١٩٦٦
  Toward a psychology of art, 1966
- التفكير البصرى ١٩٦٩
  Visual thinking 1969
- الانتروبيا والفن . مقالة فى الفوضى والنظام ١٩٧١
  Entropy and art, An essay on disorder and order 1971
- قوة المركز ١٩٨٢
  The power of the center

تدور أبحاث أرنهايم وكتاباته حول محور أساسى ، وهو العلاقة بين الادراك البصرى . أى الجزء الحسى من المعرفة البصريةوعلاقته بالبنية النفسية التى تشكل قاعدة هذا الإدراك . عند التعامل مع العمل الفنى ، كما اهتم بدراسة آليات العملية الإبداعية فى محاولة لكشف العلاقة بين المعطيات البصرية للواقع والعالم الداخلى للمبدع ، وهو يتعامل مع عملية الإدراك البصرى بوصفها فاعلية إيجابية ترقى إلى مستوى العمليات المعرفية للذهن ، وليست مجرد عملية تسجيل محايدة لعناصر المشهد المتاح للرؤية .

وفى هذا الجزء الذى اخترته من كتاب أرنهايم " التفكير البصرى " يتناول المؤلف ، لوحات الأطفال مختلفى الأعمار والجنسيات . ومن بينها لوحة لطفل مصرى فى التاسعة من العمر تقريباً ، ويحاول أن يكشف من خلال تحليله لهذه الرسومات عن فكرته الأصيلة ، التى ترى أن الفكر بكل أنواعه يستند إلى قاعدة إدراكية حسية . وأن الثنائية القديمة التى فصلت بين الرؤية والتفكير ، يجب أن يعاد النظر فيها لما ولدته من تصورات خاطئة ، ومغالطات كبرى ، فالإدارك

النص :
الفكر البصرى



الفارس والجواد

الحسى يتضمن آليات مركبة تتطابق مع تعقد آليات التفكير تماماً .

كتب ارنهايم هذا المؤلف للجمهور الواسع ، فابتعد عن المصطلح المتخصص بقدر الإمكان ، ولكنه لم يتخل ولو فى فقرة واحدة عن دقة الفكرة الأساسية ومتابعة تجلياتها وكشفها للآخر فى أبسط لغة ممكنة .

النص : الفكر البصرى .

تتطلب عملية التفكير صوراً وتحتوى الصور بدورها على أفكار ، ولهذا تشكل الفنون البصرية مجالاً مألوفاً للفكر البصرى .

وإذا تعاملنا مع الفنون البصرية بوصفها أشكالاً محددة من أشكال التفكير البصرى ، فإنا نقع بهذا فى عملية اختصار لظاهرة مركبة وفى تناول أحادى ، لا يرى إلا أحد جوانب الموضوع المطروح . لأن الفن يضطلع بمهام أخرى ، تتجاوز حدود التفكير وتعتبر من أهدافه الأساسية ، مثل خلق الجمال والاتساق والاكتمال ، كما أنه يسعى لإظهار ما لا يظهر ، أو لتقريب ما هو بعيد المنال ، ويخلق وجوداً ملموساً لما ليس له وجود فى الواقع ، وإنما ولَّده الخيال بكامله ، كما يعبر عن حالات الابتهاج واليأس .

ونحن لا نشك فى صحة نسب هذه الأبعاد وارتباطها بالفن ، ولكننا نرى أنه لا يستطيع أن ينجز هذه المهام دون القيام أولاً بعمل جاد على أرضية التفكير البصرى .

فمن جهة ، سنجد أن مشكلة خلق الجمال فى الفن ، تطرح قضايا محددة حول عمليات الاختيار والتنظيم ، وعلى نحو مشابه ، لذلك نقول إن إظهار شئ ما يعنى الإمساك بملامحه الأساسية ، فمن المستحيل أن تصور شيئاً ما سواء كان منظراً طبيعياً أو حالة من السلام ، أو حتى صورة لإله دون معالجة ما لصفاته وتناول لملامحه فى الحدود التى يتطلبها المشهد .

وإذا كان " بول كلى " قد كتب فى مذكراته « إننى أرسم حتى لا أبكى ، هذا هو السبب الأول والأخير » ، فإن هذا يعنى بالتأكيد أن رسومات هذا الفنان الكبير ، قد أدت له خدمة كبيرة، وهو الفنان المقتدر . والذى يتمتع كإنسان بدرجة هائلة من الذكاء، فقد شكلت له بديلاً للبكاء ، وقد نجحت فى تلك المهمة . لأنها كشفت لهُ دواعى البكاء ، وبينت له أن الحياة يمكن أن تستمر ، وأننا يجب أن نحيا برغم كل تلك الشروط التى تدفعنا للبكاء .

أما إذا انتقلنا إلى الجهة الأخرى، فسنجد أن بعض تلك الأهداف التى

الرؤية والتفكير ورسوم الأطفال

تم ربطها بالفن كمهام أساسية له ، تشكل فى الواقع وسائل لجعل التفكير البصرى أمراً ممكناً . فالجمال والانسجام (الهارمونى)، والاكتمال ، هى أبعاد تهدف حتماً إلى إعطاء إحساس بلطف الحياة عن طريق تقديم مشاهد للعالم تتفق مع احتياجات الإنسان الضرورية . وهى فى نفس الوقت الشرط الضرورى اللازم كى يصبح اليقين المعرفى أمراً واضحاً ومتسقاً وقابلاً للإدراك . الجمال الاستاطيقى ، هو المقابل المماثل تماماً لتلك المسافة بين ما يقال والطريقة التى يقال بها ما يقال .

الفكر فى رسومات الاطفال

واذا كان هدفنا هو إقتفاء أثر الفكر البصرى الكامن فى الصور الفنية ، فإننا يجب أن نبحث فى هذه الحالة عن أشكال وعلاقات متينة البنيان داخل الصورة ، تلك الاشكال والعلاقات التى تجعل المفاهيم وتطبيقاتها تتميز وتكتسب صفاتها المحددة .

ومن السهل أن نكتشف هذه الأشكال والعلاقات فى الأعمال التى تنجز فى المستويات الأولى للتطور العقلى ، ومنها على سبيل المثال رسومات الأطفال فالعقل الغض للطفل، يستخدم أشكالاً أساسية وأولية ، يمكن الإمساك بها ببساطة وفصلها للتحليل بعيداً عن المحتوى المركب ، أو الموضوع الذى يحاولون صياغته فى أعمالهم .

لا شك أنهم لا يقدمون فى رسوماتهم سوى تقريبات فجة للأشكال وللأشياء وعلاقات المكان وقد يرجع ذلك إلى نقص ما فى المهارات ، أو لأنهم لم يكتشفوا بعد ، على نحو فعال ، قيمة التحديد القاطع للنماذج ، كما أنهم غالبا لا يرسمون (أى لا يعتمدون فقط على القيم الخطية) وإنما يصورون (يقصد أنهم يعتمدون على القيم اللونية) ويخلقون نماذج فقط ، وفقا لمنطق ما يخصهم وهو المنطق الذى يهمنا فى هذه الدراسة على وجه التحديد .

يحب الاطفال المحاولة فى ذاتها ، تمرين اليد وايقاعات الحركة على نحو منظم أو فوضوى تماما ، ولديهم شغف كبير برؤية الأشياء تتشكل وتظهر حيث لم يكن هناك شئ من قبل . وخاصة إذا ظهر ذلك الشئ ظهوراً قوياً مثيراً للحواس بألوانه القوية أوبكتلته الواضحة .

الأطفال مغرمون باللمس لمجرد اللمس ، اللصق ، التدمير ، ويقلدون دائما ما شاهدوه هنا أو هناك .

وهذه هى العناصر التى تكسب ابداعات الأطفال شخصيتها المتفردة وروحها الخاصة .

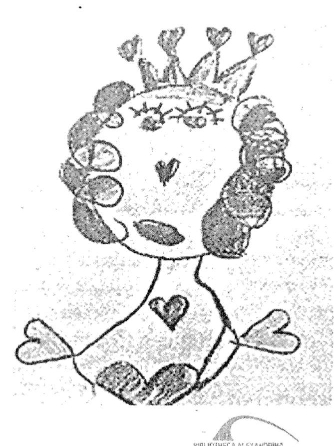
والتى تحول أيضا دون أن تصبح لوحة الطفل تسجيلاً دقيقاً لفكرة ما .

ولا يحتاج البرهان على صحة هذه الحقائق الى كثير من البحث وإنما يمكن التعرف عليه ببساطة فى الرسومات التالية .

لوحة الفارس والجواد

رسمت هذه اللوحة . طفلة عمرها ٣ سنوات و٩ أشهر وصاغت فيها ، جسد الجواد على شكل مساحة بيضاوية كبيرة يخترقها خط أفقى . وتمثل المساحة ركيزة ما أو بعبارة أخرى ما يمكن لرجل أن يستقر فوقه، لا شك أن الرسم بدائى اذا ما قورن بثراء الموضوع المطلوب صياغته وتعقده ، ولكن المهم هنا . هو أن الطفلة لم تلجأ - على الرغم من سذاجة البناء - إلى تصوير التشابه الخارجى الميكانيكى مع الموضوع أو النموذج ، وإنما راحت تكتشف بحرية من خلال الرسم العناصر البنائية الأساسية للموضوع . وتبحث عن الشكل الملائم لها داخل إطار وسيط محدد وهو الرسم أى عبر مجموعة بسيطة من الخطوط .

لم ترسم الطفلة جواداً ما له ملامح محددة وإنما جردته ، وتعاملت معه بوصفه " صهوة " ، صهوة لا تخص جوادا بعينه ، وإنما قاعدة _





شكل القلب

بائع البالونات

الرؤية والتفكير ورسوم الأطفال

مجردة يمكنها أن تحمل ذلك الفارس الذى رسم بدوره على نحو أولى بسيط .

جسد الجواد هنا . هو المجال ، هو العمق الذى يحمل فوقه الجسد الآخر ، ولكن علاقة الاحتواء عند هذا الحد تبدو شديدة الإنسياب ، فالرجل الصغير متروك لينزلق بخفة فوق هذه المساحة البيضاوية الكبيرة . ولهذا فهناك ضرورة لخلق قاعدة ما تجعل الفارس يستقر بدرجة ما فوق الجواد، وهنا تدخل الطفلة ذلك الخط الأفقى . كقاعدة وأساس للارتكاز . لا تشرح من خلاله شكل ظهر الجواد وإنما تريد خلق الدعامة المجردة ، ولكنها تعتمد فى نفس الوقت على منهج تشخيصى تماماً

يحتوى المشهد الذى رسمته هذه الطفلة على مفاهيم بصرية تولدت من الخبرة المباشرة ، ولكنها تصوغ موضوع الخبرة بشكل مجرد من خلال العناصر الأساسية للشكل وللعلاقات والوظائف . فهذا الرسم يعتمد فى حلوله الخاصة على التشكلات الخالصة أى على المفاهيم البصرية المعممة إلى حد التطرف ، أكثر من اعتماده على المظاهر الخارجية لكل من الفارس والجواد . الفارس هنا ، هو السيد المستقر فوق عرشه وهذا هو ما يهم الطفلة فى لوحة الفارس والجواد فما يشغلها أساساً هو ذلك الاستقرار على القاعدة . وبالرغم من أنها تكشف عن مستوى ذهنى رفيع ، إلا أنها تنطلق بالكامل من الملاحظة المدققة للعالم الخارجى ، وتشخص صفات النموذج المطروح أمامها دون أى تجاهل أو تعال على مملكة الرؤية وخواص المرئيات .

شكل القلب

يحدث أحيانا أن يتجسد مفهوم بصرى ما ، فى تشكيل محدد شبه نمطى ومكرر ، وقد تدخل على هذا التشكيل بعض التعديلات الطفيفة والإضافات البسيطة . ويبقى شكله ثابتاً على الرغم من تنوع التطبيقات المختلفة لنفس المفهوم . وفى هذه الرسومات . وهى لطفلة عمرها ٦ سنوات . سنجد أن شكل القلب؛ (المرتبط بالقديس ڤالنتينو) قد استخدم هنا لصياغة أشياء تختلف فى طبيعتها . فالطفلة تكرر نفس الشكل فى رسم الأنف والتاج والأذرع والملابس والمشابك .. إلخ وإذا كان الشكل الذى استخدمته الطفلة اعتيادياً فإنه فى كل مرة يعاود الظهور ليكشف عن وظائف مفهوم تم طرحه بشكل مبسط . فهذا القلب يدفعنا لإدراك مدى تشابه الأشياء التى تبدو مختلفة وأن هناك درجة من التشابه كافية لأن نجمعها على تباينها تحت شكل نمطى واحد ، وهذا التجميع يشكل نوعاً من النظام أو النسق فى عالم ملئ بالتبدلات والتراكيب .

إن اختيار المفاهيم البصرية والاعتماد عليها للقيام بمهام محددة . يتطلب هذا النوع من الحل للمشاكل ، وقد أطلقت عليه من قبل تعريف « ذكاء الاستقبال » إن الإدراك الحسى لظاهر الشئ ، يعنى بالتحديد اكتشاف الشكل البسيط الذى يمكن إمساكه داخله ويطبق نفس الشىء بالمثل على المفاهيم التشخيصية التى يتطلبها بناء اللوحة .

تتوالد هذه المفاهيم من الصفات الخاصة بالوسيط (رسم ، تصوير ، نحت) وتتفاعل مع مفاهيم الاستقبال أى الإدراك الحسى .

إن الحلول التى اعتمدتها هذه الطفلة هى على درجة كبيرة من السذاجة ، ولوحات الأطفال على اختلافها لا تكف أبداً عن إثارة دهشتنا حتى وإن شاهدنا منها الآلاف ، لأنها تطرح دائما حلولاً أصيلة ومتنوعة لنفس المشكلة . وهى كيف يمكن أن ترسم شكلاً لإنسان أو حيوان ما مستخدمة مجموعة بسيطة من الخطوط .

يتطلب التفكير دائما ، شيئاً ما أكثر من أن نفكر فقط فى المفاهيم

وأن نعهد لها بمهام محددة .

يحتاج التفكير إلى كشف لعلاقات، وإلى إظهار بنية خادعة ومراوغة فى ذاتها .

وهكذا يعطى النشاط الإبداعى المنتج للصور لهذا العالم مضموناً .

بائع البالونات

هذا رسم لطفل فى السابعة أو الثامنة من عمره . ولا شك أن مشهد بائع البالونات يشكل فى الواقع المعاش لوحة محيرة ، إذ نراه مختبئا خلف بضاعته الجذابة ، يفسح الطريق لنفسه محركا ذراعيه وسط الزحام ، ينحنى مرة ليفصل بالونة هنا ، ومرة ليتناول النقود من طفل هناك . أما فى هذا الرسم فإن البنية الأساسية التى تحكم مشهد الرجل وبضاعته تبدو مبسطة إلى درجة كبيرة .

ولذلك يجب علينا أن نتجاوز بدرجات كبيرة ، حاسة البصر . وأن نقوم بعملية استكشاف فعالة كى نفهم المنطلق الأول للمشكلة .

وهذا يتطلب أن نفكر بشكل طازج، كى نكتشف المعادل المناسب لهذا المنطلق نفسه داخل الوسيط الذى نحن بصدده أى الرسم ذى البعدين (المقصود غياب المنظور) .

لقد استبعد هذا الطفل فى لوحته أية فوضى محتملة . واختار لذلك حلا فراغياً محدداً . على درجة كبيرة من الاتساق ، يهتم أساسا بتوضيح النظام الوظيفى للمشهد بدقة .

فالرجل هنا هو الفاعل المركزى . يحتل وسط اللوحة . يتساوى ما على يمينه مع ما على يساره بتناظر واضح . فهو يريد أن يلغى الفروق بين ما تقوم به الذراع اليمنى والذراع اليسرى للبائع ، الذى أمسك بالخيوط كأفراد عائلة تم توزيعها بالتساوى . ورص البالونات على شكل دائرة تحيط بهذا الجسد المركزى للرجل لا تمايز بين بالونة وأخرى . فهى وحدات متماثلة تقوم كل منها بنفس الوظيفة داخل البناء الكلى للمشهد ، وفرغ الطفل الخلفية من أية اضافات أو زوائد يمكنها أن تشتت الأنتباه .

إن كل عناصر التصميم فى هذا الرسم تسعى للوصول الى أكبر درجة من التوضيح للموضوع ، متجاهلة أى منظور خاص للرؤية فهو يريد أن يتعامل معه بشكل ملموس وأن يقدم مشهدا واضحا مرتبا وفق أولويات وظيفية .

هذه اللوحة هى محصلة نهائية لعملية طويلة خاضها الطفل . عملية من التردد والصراع عبرها بفكرة حتى استطاع أن يكشف نظاما ما داخل الفوضى التى لاحظها فى مشهد البائع والبالونات .

الغواصون

يمكننا فى الحياة العملية أن نشاهد يوما ما الغواصين وهم يغادرون القوارب . ويختفون تحت سطح الماء كما يمكن لفيلم تم تصويره فى الأعماق أن يبين لنا الغواصين وهم يتحركون فى اتجاه القاع ويؤدون مهامهم ، ثم يصعدون مرة أخرى الى السطح . ولكننا سنشاهد فى كلتا الحالتين جانبا من الموضوع . أما هنا فى هذا الرسم وهو لطفل مصرى يتجاوز عمره بقليل عمر الطفل الذى شاهدنا لوحته السابقة . فإنه قد اختار وابتكر لنا حلا أفضل ، فصاغ مشهدا متصلاً رأسيا يجمع بين ما يحدث فوق سطح الماء ، وعلى ظهور القوارب ، وما يحدث فى الأعماق . وهو اختيار متسق ويسمح بتشخيص كافة العمليات والعلاقات التى تصف منها عمل الغواصين .

بلا شك إننا هنا أمام مستوى أنضج من مستويات الإدراك العقلى . حيث تصبح النماذج المستخدمة فى تأليف فراغ العمل أكثر تعقيداً ، كما تتعقد أيضا الطرق التى يشكل بها الطفل القوى المتفاعلة داخل المشهد



الغـواصـون

وطريقة تشخيصها فى العمل .

وإذا أردنا أن نقـيم مـدى الحـرية التى حـول بهـا هذا الطـفل المصـرى مـعطيـات الخبـرة وأعاد تقديمهـا فى عـمل بصـرى مـسـتـقل داخل حـدود الوسـيط ، وهـو الرسـم ذو البـعديـن (بـلا منظور أو تجسيم) ، فإننا يجب أن نضع فى اعـتـبـارنـا الاشـيـاء التى يحتمل أن يكون الطفل قد رآها داخل المشهد .

يعـتـمـد هذا الطفل على منظور بصـرى يبـتـعـد تمامـا عن المنظور الواقـعى ، إلا أنه يتـيح لنا بمنظوره الخـاص الفـرصـة للتـعـرف على العناصـر والدخـول فى الموضـوع مباشرة .

وفى حـدود هذا العـالم الفـراغى البسـيط سنجد أن المنطق البصرى لهذا الطفل مـقنع من اللحظة الاولى . ومناسب تماما للموضوع .

فـالقـوارب تحـيط بالبـحـارة وتحـملهم، وقـد رسـمـوا بدورهـم بلا تجـسـيم ، ودون أن يغطى أى جـزء منها الجزء الآخر ويحجبه عن البصر . كما يحدث فى الواقع ، أما الرجال

الذين أمسكوا بالحبال . فقد تعامل الطفل معهم بوصفهم وحدات متراصة فى طابور منتظم ، فهم أشبه بنموذج متكرر ، لأن كلاً منهم يؤدى نفس الوظيفة أما قادة القوارب ، فقد ميزهم لونا وشكلاً إذ إن لكل منهم عملاً مختلفاً .

وإذا نظرنا إلى الحبال ، فسنجد أن الطفل قد صاغها بوصفها أربطة أو مجرد خطوط للتوصيل يمكنها أن تؤدى دورها بوضوح لا يتداخل حبل منها مع الآخر إلا عندما يكون التقاطع أمراً ضروريا وفقا لحلول الفراغ المستخدمة وبناء على توزيع الاجسام داخل هذا الفراغ .

لون الطفل الخلفية على امتداد اللوحة بلون أزرق زرقة الماء . وساهم هذا اللون الممتد فى إبراز الألوان الأخرى والتى اعتمدها الطفل للفصل بين أجسام الرجال والقوارب .

تعطى الأوضاع غير المنتظمة لأجساد الغواصين إيحاء بحركة ناعمة ، انزلاقاً فى فراغ بلا حدود كما لو كان يريد أن يبرز الفرق ، بين أجساد الغواصين المتحركة وأجسام البحارة الساكنة والمتراصة على حافة القارب . وفى هذه اللوحة تظهر أشكال الغواصين بوضوح كبير الطريقة التى يمسكون بها الحبال وكيف يحملون السلال ويعلقون الأثقال .. إلخ .

وأنا أصف هذه اللوحة الآن كما لو أنها مجموعة من البيانات التوضيحية ، أو خرائط لمادة معرفية أخرى ، وهو ما أريد أن أبحث عنه بالفعل ، فى هذا البحث .

يمتلك الرسم الجيد خصوصية تميزه ، وهى الخصوصية التى تميز كل عمل فنى أيضا ، فاللوحة لا تحدثنا فقط عن الغواصين ، وإنما تنقل لنا مضمونا محددا لتلك التجربة الحيوية التى اختارها الطفل كمادة لعمله فهو يؤثر فينا عبر قيم إستاطيقية اعتمد عليها فى بناء اللوحة مثل : التوازن والاتساق ، كما يبرز أيضا قدراته التعبيرية . فقد أبرز الطفل هذا التوازن بين أجساد البحارة المتراصة أعلى اللوحة مثل قطع الشطرنج مع أجساد الغواصين الحمراء . التى تتحرك بخفة وتنزلق بنعومة فى أسفل اللوحة .

ولا يبتعد فى هذا بأى درجة من الدرجات عن الدرس البصرى الذى تعامل معه الطفل أولاً ثم نقله لنا . وهذا أيضا يقع فى مجال الفن .

فالجمال هنا ليس زخرفيا أو أناقة ما تضاف للعمل ، وليس هدية يهبها الفنان لمن يشاهد لوحته ، وإنما يشكل الجمال فى هذا العمل جزءاً متضمنا ومتكاملاً مع كافة جوانب العرض الأخرى ، وكل جزئية فى الرسم سواء كانت تقدم تقريراً لشئ ما ، أو إحالة لشئ آخر ، تتفق تماما مع ما أدركه الطفل وأحسه وأراد أن يقوله لنا . إن الحالات العديدة التى تتوالد من خلال التفكير البصرى لا يمكن أن تقتصر على العالم الخارجى فقط ، فقد أمسك الطفل هنا بأبعاد جوهرية تميز عالم الغواصين . وكشف من خلالها عن شئ من تجربته الذاتية ؛ أن تكون معلقا، تابعاً لآخر ، بالمعنى الحرفى للكلمة مغموراً فى ظلمة مهددة ، متصلا بشئ ما فى الأعلى ، وأن يأتيك الأمان من هذا المستوى الآخر ، أن تكون عرضة للمفاجأة ، وللمغامرة المفتوحة ، أن ترغم على أداء واجب ما سواء كان ذلك وحدك أو بصحبة آخرين . لابد أن كل هذا هو ما خلق اقترابا وائتلافا بين الطفل وتجربة الغواصين . وهذا التقارب الأليف هو فى النهاية الدافع الذى يجعل شخصا ما ينجذب معرفيا لما يحدث خارج إطار عالمه الخاص ، ووقائعه الذاتية . وهو أيضا الدافع الذى يجعله يسعى لامتلاكها وكشفها . ■

تعقيب على قراءة أرنهايم للوحة الطفل المصرى

فلكل منظر الحق فى أن ينطلق من مقدمات نظرية يتبناها ، ويعتمد عليها عند التقائه بظواهر العالم وتفاصيله .

ولذا فمن حق أرنهايم ، وهو عالم نفس أساساً أن يختار تلك الزاوية ليطل منها على الظاهرة الفنية .

فهو يحلل العمليات النفسية التى تتابعت داخل المبدع حتى وصل الى الحل البصرى الذى اختاره فى لوحته . فيبحث من جهة عما يسميه الفكر البصرى ، ويسعى من جهة أخرى ، لترسيخ مفهوم جديد عن الحواس عامة . وعن حاسة البصر خاصة . بوصفها مستقبلا فعالا ، وليست مجرد متلقيات محايدة للمؤثرات ، فالعين تختار وتنظم المشهد عبر عمليات يمكن أن تقارن بعمليات التفكير نفسها .

وهكذا يسعى أرنهايم لبناء ذلك الجسر الموصل بين عالم الحواس ، وعالم الأفكار ، والذى يجعلنا ننظر الى ما يتوالى داخلهما من عمليات بوصفها آليات متشابهة .

ولا يستطيع أحد أن يحدد له طريقاً آخر للنظر إلى العمل الفنى ، وخاصة لأنه يدرك أيضاً أن اللوحة ليست مجرد وثيقة أو دليل مادي على عمليات التفكير البصرى . ولكن هناك أمر مشروع جداً ، يمكننا أن نطرحه هنا ، بصدد طريقة أرنهايم فى تحليل رسومات هؤلاء الأطفال . وهو ذلك الميل لتجاهل حقائق ساطعة ، أو على الأقل التقليل من أهمية معطيات هامة فى المادة التى جعلها موضوعاً لتحليله ، والتركيز فقط على الجوانب الأخرى التى تؤكد صحة منطلقاته النظرية ، ولنأخذ مثالا على ذلك تناوله للوحة الطفل المصرى عن عالم الغواصين .

فقد تكون النظرة الأولى وحدها كافية عند مشاهدة هذا الرسم لاستدعاء الرسومات المصرية القديمة إلى الذاكرة ، أما النظرة المتأنية فسوف تكتشف بالتأكيد أن الجزء العلوى بالتحديد من العمل هو الذى سبب هذا الاستدعاء نتيجة للتشابه فى الأسلوب والتناول الذى عالج به الطفل المصرى أجساد البحارة المتراصة بنظام محكم فوق القارب ، والتمييز الحاد بين هؤلاء البحارة وقادة القوارب ، . ليس هناك أى شك فى حقيقة هذا التشابه ، واننى أتساءل هل اعتبر أرنهايم هذا التشابه مجرد مصادفة أم لم يلحظه أصلاً . وهل من المقبول أن نتعامل مع لوحة لطفل مصرى عن موضوع مصرى تحمل هذه الدرجة الكبيرة من التشابه مع أعمال المصريين القدماء دون أن نتوقف للتساؤل حول مبعث هذا الاقتراب فى الأسلوب ؟

أعتقد أن أرنهايم قد التفت إلى هذا ولكنه لم يشأ أن يسجله . لأنه قد يفتح الطريق لأسئلة عديدة تتجاوز مجال البحث الذى حدده لنفسه بشكل صارم ، ولا يمكن لى أ ن أشير هنا الى قصور ما فى تحليله للعمل ، ولكننى أتساءل حول مصداقية عملية التحليل التى ترتب أهمية عناصر المشهد . وهذا لأنها تخضع لإرهاب ما يمارسه عليها التوجه النظرى المسبق لأرنهايم . إلى الدرجة التى يجعلها تتجاهل علاقة بهذه الدرجة من الوضوح .

تدفعنا لوحة هذا الطفل المصرى للتساؤل حول مبررات هذا التشابه بين أسلوب بناء العالم البصرى لطفل مصرى فى القرن العشرين مع أسلوب مصرى يرجع إلى آلاف السنين ، هل شاهد هذا الطفل لوحات

جدارية أو صوراً لأعمال فرعونية فتسربت له دون وعى منه طريقة ما للصياغة .. ؟

أم أن هناك ملمحاً قومياً للأسلوب قادراً على الامتداد . عبر الزمان ويتكشف بشكل أوضح فى عمليات الصياغة الأولية ؟

هل يرجع ذلك فقط إلى غياب المنظور والتجسيم فى رسومات المصريين القدماء ، وبالتالى تشابهها الحتمى مع الصياغة ذات البعدين للمكان .. ؟

يتفادى أرنهايم بالتأكيد تلك الأسئلة حول تاريخية الأسلوب وقوميته لأنه يريد أن يكسب بحثه طابع الاكتشافات القابلة للتعميم . لأنها تتعامل مع بنية نفسية ، وخبرة بصرية ما تفترض حيادها مسبقاً .

وأتساءل هنا أيضا . هل يمكن لطفلة مصرية أن ترسم لوحة الفارس والجواد . كما رسمتها الطفلة الأوروبية ؟ ، أشك فى ذلك تماما .

فالطفلة الأوروبية جعلت جسد الجواد مجالاً ، وتعاملت مع الفارس بوصفه الجسد الأصغر داخل المحتوى الأكبر فهى على الرغم من صغر سنها ابنة شرعية لتجربة أوروبية فى التعامل مع المكان وإعادة صياغته .

(وهى أيضا طريقة خاضعة للتطور والانقلاب) يسمح لها بعلاقات من التداخل بين الكتل . بين المجال والعلامات .

بينما سنجد فى لوحة الطفل المصرى أن البحر لا يشكل مجالاً محدداً بل امتدادا بلا حدود . لا نرى سطحه . ولا يخفى غواص جسد الآخر . ولا يحجب قارب أى جزء من القارب المجاور له ، إن هذا الطفل يصوغ موضوعه وفق خبرة محددة بالمكان ، وداخل طريقة ما لصياغته . ولكن أرنهايم يرى هنا . بتحليل نفاذ للصورة ، أن الطفل بوصفه جسدا صغيرا عبّر فى لوحة الغواصين عن علاقته بالعالم ، فالحبال التى تمتد من أعلى يمسك بها الغواص ، هى اليد التى تمتد من جسد أكبر ، نحو يد الطفل الصغير لتقوده وترشد خطاه . هى إذن الأمان الذى يوفره الاتصال . ويضيف أرنهايم فى تحليله إشارة عن علاقة عالم الغواصين بعالم الطفل النفسى ، عبر ذلك الشعور بالتهديد فى الظلمة . حيث يترك الجسد عرضة للمفاجأة والمغامرات المفتوحة ، ونحن نوافق بل يحدونا الإعجاب بمدى نفاذ ودقّة تحليله لهذه العلاقة ولكن يظل التساؤل قائماً . لماذا رسم الطفل القارب والبحارة بهذا الأسلوب المحدّد ، ولماذا ميّز بين قادة القوارب وباقى البحارة بذلك الشكل ؟

سوف يؤدى ذلك بنا أن ندخل عناصر أخرى ، عند تحليل البنية النفسية والتفكير البصرى الذى تحكّم فى اختيار الأشكال وعلاقاتها ببعضها فهل يعنى ذلك إمكانية إدخال عناصر قومية وتاريخية بل ومكانية أيضا . عند تناولنا للإحداثيات التى تشكل تجربة الطفل البصرية ، أولاً : ثم تجربته فى التعبير ثانياً ، أسئلة كثيرة . قد يتاح أن نتناولها مرة أخرى فى محاولة للتفكير بصوت عال ، حيث لا يقين واضح يمكن الالتصاق به . أسئلة كثيرة وردت إلى ذهنى . عندما أدهشتنى لوحة هذا الطفل المصرى ، وعندما لم أجد فى كتابة أرنهايم أية إشارة حول اتصالها أسلوبيا بلوحات المصريين القدماء ، وإن تكن الإجابات قد غابت هنا ، فلأننى لا أستطيع الآن سوى طرح هذه الأسئلة . ■

عادل السيوى

صورة المسلم في حكايات الأطفال الأسبانية

لوث غارثيا كاستينون

في نهايات الأربعينيات ظهرت في أسبانيا سلسلة من القصص المكتوبة للأطفال تحت اسم «الفارس ذو القناع» El Guerrero del Antifaz أو مغامرات الفارس المُقنع، ولم يتخيل مؤلفها أبداً أن تلك السلسلة ستنتشر في العقود التالية لظهورها لتحتل مكانها بين كلاسيكيات أدب الأطفال والشباب الأسبان.

من يكون ذلك الفارس المقنع؟ العنوان يشير من البداية بأن الأمر يتعلق بفارس شجاع ومناضل، ولأسباب غامضة فهو يغطي وجهه بقناع، ومن الأعداد الأولى نجد الأسباب التي دفعت ذلك الرجل إلى اختيار هذا النوع من الحياة ويضعنا، نحن القراء، في قلب الحكاية. وبرغم أنه لا يذكر أزمنه أو معلومات تاريخية محددة، لكن لم يكن من الصعب تحديد وقوع الحوادث، ومع ذلك فإن الأمر يتعلق بفترة تاريخية من أهم فترات تاريخ أسبانيا: زمن الملوك الكاثوليك في وقت قتالهم ضد الملوك العرب وأملهم في توحيد أسبانيا، وطرد كل أولئك الذين لا يدخلون الكاثوليكية ،محاولة صد الهجمات التي كان يقوم بها العرب من بلاد مجاورة (بالنسبة لنا نحن الأسبان الصغار الذين تعلموا تحت توجيه تلك الكتابات التاريخية أو شبه التاريخية المنشورة في كتب المدارس الثانوية، تقدم لنا هذه الحكايات المسلم على أنه «عدو الله والملك والوطن»، فهو إنسان بلا مبادئ ويتحكم فيه طمعه وجشعه، وكانت تلك السلسلة هي حرب صليبية جديدة بالقرن العشرين للدفاع عن الدين والأخلاق ومبادئ المجتمع و للعادات، أي الدفاع عن أسبانيا.

فالوطن وحكامه ضد كل ما يدنس أرضنا الطاهرةالعذراء. فالعدو والخطر كانا يكمنان في المسلمين وضد كل هؤلاء كان يناضل المدافع الجديد عن العقيدة وفي خدمة أصحاب الجلالة الملوك الكاثوليك، والفارس المقنع، من خرج لخوض المعركة كان اسمه « أدولفو دوق لاروكا».

كما في أفلام «الأخيار والأشرار» فكلا الجانبين قد عبر عنهما بشكل جيد، فمن جانب كان هناك الفارس الذي كان يمثل أسبانيا المسيحية، فهو نبيل المحتد ويضع قوته وبسالته في خدمة مليكه، ولا يبخل بأي جهد أو عمل ليخدمهما ويخدم الله ووطنه، ويصل إلى حد التضحية بحياته الشخصية وسعادته في خدمة ذلك المثل الأعلى، يرافقه ذلك التابع المطيع «فرناندو» الذي يتبع سيده في كل خطوة يخطوها، كما لو كان المرآة الأمينة التي تعكس صورته.

وعلى جانب الفارس تتحرك شخصيات عدة، كلهم تقريباً نبلاء مثله ويقاتلون مثله في سبيل مجد ورفعة أسبانيا وملوكها، وكل تلك الشخصيات تبدى نبلاً في المشاعر

EL GUERRERO del ANTIFAZ

PUBLICACION JUVENIL



صورة المسلم في حكايات الأطفال الأسبانية

وروحية قريبة من الكمال، كما لو كانوا أشخاصاً خارج جنس البشر لانتشار مشاعرهم النبيلة وبسالتهم ورجولتهم وإيمانهم وأخلاقهم، وكانوا يمكنهم أن يصلوا إلى الألوهية لولا الضعف الإنساني الذي يعتريهم: الحب، ولكنه يأتي دائماً بعد حب الله وملوكهم ويوجه دائماً إلى الزوجة أو الرفيقة أو الخطيبة، أى المعشوقة.

الفارس ببطولاته ومغامراته ينافس شخصيات الملاحم التى يبدو فيها النبلاء ببسالتهم فى خدمة الوطن ويدخلون أخطر الأعمال، ويضعون نصب أعينهم الله ومليكهم ومحبوبتهم. ولا يمكن أن يقع هذا الفارس فى عمل غير نبيل أو أقل من طبقته الأخلاقية والاجتماعية، فهو دائماً فوق الخير والشر كما لو كان يقع خارج دائرة القواعد التى تطبق على البشر، ليس فقط من الناحية الروحية، بل أيضاً من الجانب الطبيعى، برغم أنه قد يسقط جريحاً أحياناً، ولكن بغير خطورة، وأحياناً يكون على حافة الموت، فإننا نعرف جميعاً أن الأمر يتعلق بفخ من صنع المؤلف ليجعل المغامرة أكثر تشويقاً. لأن البطل قد يعانى ولكنه لا يموت، فهو الجسد الذى تسكن فيه المثاليات الخالدة.

فى أحيان كثيرة تذكرنا هذه المغامرات بمغامرات «السيد القمبيطور» رغم أن الاختلاف يأتى من أن هذا كان شخصية واقعية، أما الفارس فلم يكن كذلك.

لكن كلهيما شخصية تنتمى إلى العصور الوسطى، شخصيات بطولية، وكريمة وتشعر بأن القتال جزء هام فى حياتها، فالسيد كما تصفه الأسطورة هو بطل يمتلئ بالحماس والعظمة، قوى ولطيف وباسم ولا ينسى أن يتجه بالدعاء إلى السماء قبل أن يبدأ أيا من مغامراته أو يشكرها على المنة التى منحته إياها. افارس يبدو منحدراً عنه بشكل مباشر. فهو كالسابق يمتطى دائماً جواداً طيباً وعلى استعداد دائم لتجريد سيفه فى سبيل مليكه وخدمة العقيدة، والعدالة.

والعلاقة بين الفارس وملوكه علاقة طاعة من المستحيل أن تنقطع مهما حدث، تماماً كما كانت علاقة السيد بملكه، فقد كانت علاقة الطاعة الإجبارية رغم الخلافات التى حدثت بينهما، فهو مجبرٌ على أن يدفع جزءاً مما يحصل عليه فى مغامراته. أما الفارس فهو يمثل التطرف المتحرك والمدافع عن الملك، وأعماله مبررة دائماً، ولا يعمل فى سبيل مصالحه الشخصية، بل فى سبيل الصالح الوطنى.

أما آنا ماريا، فهى فى زمن السلام سيدة بيت كاملة، زوجة وأم، مشغولة بالمهام التى تحتمها عليها وظيفتها، لكن فى زمن الحرب تجد نفسها مجبرة على مغادرة بيتها لتذهب خلف زوجها الذى تسبب له بشكل عام إزعاجاً أكثر من المساعدة، لأنها تكاد تقع دائماً بين أيدى البرابرة المسلمين الذين عندما يكتشفون شخصيتها يأخذونها أسيرة ويطلبون فدية كبيرة أو يضغطون على الفارس ليسلم أو يبيع أصدقاءه، ورغم الحب الذى يكنه الفارس لها كزوجة وأم، فهو لا يتخلى مطلقاً عن واجبه، فأولاً وطنه وملكه وبعد ذلك هى وابنه، ومع ذلك فهو يحميها وابنها دائماً رغم أن القدر يضعه فى متاعب كثيرة بسببها وكذلك رفيقتها ساريتا التى تقف نفس موقف تابعه فرناندو، فساريتا هى وصيفتها وصديقتها وحافظة سرها وحمام دموعها فى لحظات السوء. ولكن ساريتا لا تقوم بأعمال خاصة بالرجال، فلا نجدها أبداً وهى تدافع عن سيدتها بالسيوف أو الخناجر إنها مثل آنا ماريا، وإن كانت فى طبقة أسفل وتحمل نفس الصفات التى صقلتها القرون فى جنسها الأنثوى. فهى كسيدتها، حلوة وجميلة وأنثوية، لا تقوم بأى حركة غير مستحبة يمكن أن تبعدها عن هذا «المحراب» الذى وضعها فيه الرجل، الذى صنعها وأجبرها على

أن تقوم بأداء دورها طبقاً لرغباته والمضمون الذى يراه عن الجنس الآخر. فهى مثل آنا ماريا إنهن وفيات بشكل مطلق، فالأولى وفيّة لزوجها، والثانية وفيّة لخطيبها. ورغم أن كليهما وقعتا فى أيدى مسلمين، وقراصنة برابرة وأتراك وأكراد وعرب فهم يضمونهن إلى حريمهم كزوجات ومحظيات، بل يجدن من يطلبهن للزواج لكنهما ترفضان وتصرخان فى الرياح والأسماع كل منهما تطلب سيدها: زوجها أو خطيبها.

هذه الشخصيات الرئيسية الأربع المتوازية دائماً توجد معا فى جانب «الأخيار» أى أن المسيحيين يبدون الكثير من التأثير على البروز فى العلاقة القوية التى تجمع بين الفارس وزوجته.

فالفارس عليه أن يذهب بعيداً عن أسبانيا لخدمة مليكيه ومحاولة إقناع المسيحيين الذين كانوا يعتقدون طوال تلك السنوات أنه ابن على خان وما سببه لهم من خسائر كبيرة، لأن هذا النبيل، كنبلاء آخرين تم خطفهم، وظل لسنوات طويلة عدواً للمسيحية إلى أن اكتشف الفضيحة التى ارتكبوها معه، ولهذا السبب فهو يغطى وجهه بالقناع حتى لا يتعرف عليه المسلمون الذين قاتل معهم كابن لعلى خان. رسالته هى الخروج من أسبانيا وقتال كل هؤلاء الذين يهددون الملوك والوطن. وهذا لا يعنى النفى كما حدث لشخصية «السيد» ولكن هناك توازيا بين الشخصيتين.

الملوك الكاثوليك لا يمثلون فقط كما هم، كحكام لأسبانيا، بل أيضاً من كبار المؤمنين بالديانة المسيحية، رعاياهم يسجدون لإمامهم كرمز للطاعة ويقول الفارس فى كل مرة يكون فى حضرتهم: أنا عبد لمليكى لا أكثر.

الحرب ضد المسلمين لم يكن مأذوناً بها فقط من الكنيسة، بل هى وسيلة لحفظ السلام فى الداخل كمخرج حربى لاحتياجات النبلاء، والوطن، وفى نفس الوقت لأضعاف تجارة البندقية التى كانت قوية فى غرناطة، ووضع حد للقرصنة الغرناطية، وإقامة قواعد تجارية ثابتة مع شمال أفريقيا، وتسهيل الملاحة البحرية بمضيق جبل طارق.

هذه هى الأرضية التى جرت عليها حكاية مغامرات الفارس. وبالنسبة للسياسة الداخلية للملوك الكاثوليك، فإنها تظهر ولكن بشكل مقنع ولا تأخذ نفس الاهتمام الذى تحظى به السياسة الخارجية. والحكايات تبرز ما يسمى بالأخوة المقدسة (١٤٧٦) وقد كانت تهدف إلى إنهاء عدم الاستقرار فى القرى التى كانت تحتوى على تجمعات المجرمين الذين كانوا يهاجمون الفلاحين ويرتكبون كافة الجرائم، وكانت هذه المؤسسة تلعب دورها بصرامة وتنفذ أحكامها فى الجرائم المرتكبة فى الأماكن المهجورة أو قليلة السكان. وكانت تضم ما يقرب من ٢٠٠٠ رجل وأساسها جندى فارس لكل مائة ساكن.

الفارس متهم بإرتكاب عدد من الجرائم فى الشرق وأيضاً فى بلاده عند عودته بعد زمن طويل أمضاه فى بلاد بعيدة ولذلك فقد ألقى عليه القبض فرسان الأخوة المقدسة وقدموه للمحاكمة. وبعد اعتقاله يقول له قاضى القضاة: الملك فرناندو شخصياً مهتم بقضيتك، ومن الأفضل أن تطلب منه العفو. فيجيبه الفارس بكبرياء: «لا، بل أطلب عدالته»، لأن هذا التنظيم ككل شىء يقع تحت سيطرة الملوك الذين كان لهم الكلمة الأخيرة فى تحديد مصير المتهم. لهذا، فالفارس عندما يجيب فيما بعد على أسئلة المحققين حول الوقائع يقول: أفضل عدم الإجابة ولا حتى ذكر اسمى، أنا أثق فى عدالة الملوك الكاثوليك.

وتصف الحكايات الملوك الكاثوليك فى عرشهم المتقشف والذى يتصف بالتنقل، فالأثاث يقل عما تتطلبه الديكورات الملكية، لأن العرش

صورة المسلم فى حكايات الأطفال الأسبانية

الملكى لم يكن يستقر كثيراً فى أى مدينة، ونرى فى هذه الحكايات الملوك الكاثوليك وهم يمضون فترات طويلة فى الجنوب، فى قرطبة أولاً ثم فى حدائق غرناطة والمارية حسب ما كانت تتطلبه حرب غرناطة.

صورة المسلم

لو وضعنا كل طرف فى مواجهة الآخر. فإننا لن نجد بلدين أو دولتين بل سنجد دينين كلا فى مواجهة الآخر، لأن الشخصيات الأسبانية فى الواقع هى رايات للدين المسيحى تقاتل ضد هؤلاء الآخرين الذين هم أيضاً رايات للدين الآخر: الإسلام. والمسيحيون يمكن تمييزهم من أول لحظة بزيهم ونفس الشىء بالنسبة للمسلمين. فعلى صدورهم يحملون رسم أو نقش الهلال ولا يقتصر وجوده على هذا المكان، بل يظهر أيضاً على خوذات الفرسان، وعلى الدروع، وعلى البيوت عندما تتحدث الحكايات عن المدن العربية، وأيضاً يظهر فى داخل الغرف مثلما يظهر فى الجزء العلوى للسلم.

على العكس من الجانب المسيحى، فإن الجانب المسلم لم تظهر فيه أى شخصية رئيسية تدور حولها الحكاية، بل إن الشخصيات المسلمة هى التى تدور حول شخصية الفارس المقنع، وطبقاً للحكايات، فإن هناك شخصيات تظل وأخرى تختفى أو تظهر شخصيات جديدة تواجه الفارس أو تتحالف معه طبقاً للمصالح الوقتية. مع ذلك هناك شخصية ليست لها أهمية شخصية الفارس، تنسج ويدور حولها قتال عنيف، ونحن هنا نشير إلى شخصية على خان، الرجل الذى تبنى الفارس عندما كان صغيراً وجعله يعتقد أنه أبوه. هذا الرجل هو الذى علم الفارس استخدام السلاح واستخدام المكر. لكن ضد مواطنيه أو أبناء دينه. وشخصية على خان مقابل الفارس، وبوجوده يضعه فى المواجهة ويحقق صفاته فى نفس الوقت الذى يصف بقوة نقاط الضعف التى فى الشخصية الأخرى. فإذا كان الفارس شجاعاً، فإن عليا جبان، وإذا كان نبيل المشاعر فإن الآخر خائن وحيله كلها صالحة لخداع وخيانة أعدائه تماماً مثلما هى صالحة لأولئك الذين تحالفوا معه ليحصل على كل الغنيمة، على كذاب ورغم أن الفارس يكتشف حقيقة ميلاده، فإن عليا ينفى دائماً أن يعتقد الآخرون أن الفارس مارق من أهله، ووطنه ودينه ولكنه جبان حقيقى وإنه تحول إلى المسيحية حتى لا يطرد من أسبانيا مع المسلمين الآخرين الذين لا يمتثلون للدين المسيحى.

على لم يكن يواجه لكنه كان يناور دائماً فى الظل، بحيل ، وأكاذيب، وخدع وخيانات، كان يعرف أنه لاشئ يغضب الفارس أكثر من تسميته "«يابنى» وكان يتوجه إليه باسم «شعاع الهلال» ليضعه فى موقع سخرية وشك الحاضرين.

الفارس لا يوفر قوته في تتبعه والقضاء عليه، لأن هذا الرجل خطر حقيقى على المسيحية والملوك المسيحيين فهو دائماً يدبر الحيل لينتقم من المسيحيين، لكن هذا الرجل كالفارس به حيوية مدهشة مما يجعله يهرب من الموت عدة مرات والحقيقة أن المؤلف لم يكن قادراً على القضاء على هذه الشخصية حتى لا ينطفئ لمعان الفارس.

لكن كراهية الفارس لعلى تتركز على شئ شخصى جداً للانتقام منه لأنه هو قاتل أمه، مع ذلك نعتقد أن مؤلف هذه القصص لم يرغب فى إلقاء أدنى ظل على هذه الشخصية دون أن يؤثر ذلك على الفارس، ولا حتى يظهر شره لقاتل أمه، لذلك فإن هذا السبب يأتى فى المكان الثانى لأن السبب الرئيسى هو القضاء على قاتل مسيحيين وكافر. وبالإضافة إلى تلك الشخصية الرئيسية في الجانب المسلم هناك شخصيات متعددة تظهر وتختفى وفقاً لرغبة المؤلف التى تجعلها تسقط تحت أيدى المسيحيين والفارس .

وشخصيات الجانب المسلم جبناء وخونة مثل على، ودون الدخول فى تفصيلات الأرقام، يكمننا أن نؤكد أنه فى الجانب المسيحى، جانب الأخيار تسيطر تماماً الشخصيات االنبيلة والطيبة والباسلة، وفى جانب الأشرار، أى جانب المسلمين تسيطر الشخصيات البخيلة والطامعة فى السلطة، والجبناء والخونة، والفسقة لا يظهرون إلا ليقاتلوا للحصول على شيئين: المال والنساء.

ومع ذلك فليست كل شخصيات المسلمين على هذه الهيئة، فهناك شخصيات نبيلة الشاعر تكره الأكاذيب والخيانات ولا يمر الوقت حتى تصبح ضحايا لها من جانب رفاقهم أنفسهم.

هناك شخصية لها قيمة أخلاقية كبيرة، يسمونها «القرصان الأسود» . إنه رجل حسن الطلعة وكما يقول الاسم فهو أسود يرتدى عمامة طويلة من القماش تلتف حول رأسه. هذا الرجل من عائلة نبيلة يقع ضحية حب مرعب؛ يعشق بعنف سيدة مسيحية اسمها «بياتريث» وبفضل هذا الحب ينضم إلى الفارس فى قتاله ضد البربر وفى النهاية يصل إلى حد المروق على دينه ويعتنق المسيحية. وقصص الحب هذه لا تصبح ممقبولة من أى من الطرفين، وخاصة إذا كان أحد طرفيها مارقا على دينه ليعتنق الدين الآخر، فيسبب خللاً في الجانبين يصل إلى حد سؤاله كيف يمكن أن يكون هناك عاشق لمسيحية وهو مسلم فيجيب القرصان الأسود: من يستطيع أن يتحكم فى القلب؟ «إنه كسفينة بلا دقة تسيرها العاصفة على هواها» .

وبين المسلمين تتكرر أسماء تذكر بأسماء تاريخية حقيقة برغم أنها هنا أسماء روائية، هكذا يظهر الابن الوريث أبو الحسن أبو عبد الله والذى يسمى حسب تاريخنا باسم أبو عبد الله أو الملك الصغير . هذا العربى المطيع للتاج والملوك الكاثويك عندما يقرر الملوك العرب أن يقاتلوا فى حرب داخلية تسقط الملوك الكاثوليك، لذلك فهم يقومون بذلك من وراء ظهر أبو عبد الله بأنه لن يوافق أبداً على هذه اللعبة لطاعته لتاج قشتالة.

رغم أن المسيحيين عندما يدخلون معركة فإنهم يكررون قسماً متعدداً مثل «فليساعدنا المسيح»، فى «سبيل الصليب»، «فى سبيل الله» ، فى سبيل ذقن النبى.. فإنها لا تقارن بعدد القسم الذى يخرج من أفواه المسلمين حتى «يعتقد أن قوتهم تذهب من أفواههم وأن المسيحيين ينتهزون الفرصة لهزيمتهم بقوة السيف لا بالكلمات. فبين مئات الإيمان التى يضعها الكاتب على أفواه المسلمين أكثرها: «الله يقوينى» ، «صبعقك الله»، «فى سبيل الله» و «لعنة الله عليك»، «لعنكم الله» . «غضب من الله» ، «الله يحميك»، «أبناء الله»، «فى سبيل محمد» ، «فى سبيل النبى».

وطنية الفرسان المسيحيين تبدو عندما يدخلون المعركة يصرخون : فى سبيل أسبانيا فى سبيل الملوك، أو : «فى سبيل قشتالة وأراجون»، أو «فى سبيل سانتياجو وأسبانيا».

والعرب على العكس لا يهتفون باسم أى وطن ولا أى ملك ولا حتى بسيداتهم الحقيقيات لو أنهم أقسموا بأى امرأة. فقط يهتفون لحوريات الجنة.

والشخصيات المسلمة فظة تقريباً وبدائية تصدم رقة المسيحيين، وعلاقاتها فيما بينها ومع الآخرين جافة. يمثلون حضارة أخرى لكنها فى مستوى أقل من العالم الأسبانى. ربما هو ماكان ينتظره القارئ وهو أيضاً ما أراد أن يرسمه المؤلف. لأنه لا يجب أن ننسى أن مؤلف هذه القصص هو إسبانى ومسيحى وكل الشخصيات والمشاهد رسمت حسب شخصية المؤلف ورؤيته، بلا موضوعية، ترفع من شأن الشخصية الكاثوليكية ولا تقدر شخصية المسلم.

صورة المسلم فى حكايات الأطفال الأسبانية

وأيضاً فالفارس المسيحى لا يطيع غير الملك والله. والمسلم ليس عليه إلا واجب نفسه وهو يعمل دائماً في سبيل المصلحة أو المطامع الخاصة أو أنه على علاقة خدمة برؤسائه، مما يجعلهم ينفذون أى عمل بسبب الخوف أو الخشية من عقاب الرؤساء المباشرين وهم يعرفون أنه لا ينتظر منهم سوى عقاب فظيع بسبب عدم تنفيذ الأوامر أو بسبب الفشل فى تنفيذها وعلى أى حال فإن الذين يقفون على قمة السلم، كالذين فى الأسفل لايمكن انتظار العفو أبداً ولا الرحمة . فالفشل دائماً عقابه التعذيب حتى الموت. فهم قساة مع الآخرين لأنهم أيضاً قساة مع أنفسهم. فالتعبير عن الاستبداد الشرقى تم الحصول عليه تماماً.

مسيحيات ومسلمات

وهناك تباين كبير بين النساء المسيحيات والمسلمات، ليس فقط في شكل الزى بل فى طريقة الحديث والمعاملة اليومية. فمؤلف تلك الحواديت يرى أن كل شيء يسير وفق قوانين مقدسة سواء فيما يختص بالرجال أو النساء أو حتى بين أفراد نفس الجنس فهو يفرق بين النساء المسيحيات والمسلمات. وإذا كنا قد شاهدنا التفرقة بين الأبطال المسيحيين والمسلمين، فالمؤلف لم يقتصر على ذلك بل امتدت تفرقته إلى النساء المنتميات إلى كلا الجانبين.

فالنساء المسيحيات اللاتى يظهرن هنا، ينتمين إلى أسماء وطبقات اجتماعية عليا من النبلاء.إرن لم يكن كذلك فهن من الوصيفات أو العاملات .. خدمة لتلك الطبقة ويعشن فى انسجام مع عادات وتقاليد تلك الطبقة، فهن يتمتعن بمشاعر ورقة عالية محافظات على مبادئهن، ووطنهن ودينهن . وفيات لكبارهن وآبائهن وأزواجهن. وبين الوفاء للحب الأبوى والزوجى يخترن دائماً الوفاء للحب الأبوى . وسنرى أن شخصية الدوقة آنا ماريا ممزقة فى الاختيار بين أبيها وزوجها ولكنها فى النهاية تختار الأب لأنه واجب عليها. ولذلك فإن أمتها المسلمة ثورايدا التى أحبت المحارب وقررت أن تذهب خلفه وتجرى عليها نفس الأخطار التى تجرى عليه فإنها تتهم آنا ماريا بأنها لم تكن تحب زوجها الحب الكافى الذى يدفعها إلى هجر أهلها ومرافقة الزوج. ولذلك تقول آنا ماريا فى حوار حزين: «هى تحبه وهو يواجه كل أنواع الخطر ... آه! لو أستطيع أن أفعل نفس الشيء ... لكن واجبى ... وشرفى .. ارحمينى أيتها العذراء ...!

ويحدث نفس الشيء مع بياتريث التى تعشق القرصان الأسود ولكنها لا تستطيع أن تلحق لأن أباها لايعطيها الإذن وهى لاتستطيع أن تفعل شيئاً أن لم يكن برضاء أهلها حتى لو فقدت حياتها فى سبيل ذلك . والواقع أنهما يريان أن حب كل منهما لخطيبها أو زوجها يمثل كل ما فى الحياة . ولكنهما خاضعتان ذليلتا ن فهما لا تدخلان أبداً أية معركة وإذا سقطتا فإن ذلك يتم رغم أنفهما لأنهما يمخران البحار بحثاً عن الزوج. وهما دائماً تقعان بين يدى أى قرصان أو سلطان يفتن بجمالهما ويحاول أسرهما في حريمه إلى أن يأتى المقاتل أو أسرته لدفع الجزية وتحريرهما، ويحدث نفس الشيء بالنسبة للوصيفة ساريتا على الرغم من أنها ليست من نفس الطبقة النبيلة التى تنتمى إليها سيدتها، لكنها تمارس نفس السلوك تجاه تابع الفارس الذى يعاملها كما لو كان أبا للاثنين واعياً بحبهما.

وفى بداية الرواية فإن آنا ماريا ترتبط بشخصية أخرى من نفس طبقتها الاجتماعية ويتم ذلك تحت ضغط الأب، وهذه الشخصية هى: دوق «لوس بيكوس» الذى يتمتع بخصال ومشاعر نبيلة. والذى كان يعشق آنا ماريا منذ طفولته، ورغم أنها تخضع للحب الأبوى إلا أن قلبها يظل وفياً للفارس الذى تذكره دائماً بكلمة «هو».

أما المسلمات فهن دائماً يظهرن بمظهر من الوفاء والواجب يخضعن دائماً لأهوائهن وأشواقهن . فثوريدا الشهيرة والتى يذكرها على أنها أسبانية تحولت إلى الإسلام وتذكرنا أحياناً بشخصية تاريخية أخرى تحمل نفس الاسم فهى تعشق الفارس مثل كل النساء وغير مستعدة لفقده رغم أنها تعرف حبه لآنا ماريا. تقول ثواريدا: «أنا لى الحق فيه تماماً كتلك المسيحية، ونساء طبقتى لا يتركن بسهولة ما هو من حقنا أو نحبه». وبسبب حبها له فهى تواصل تتبعه إلى حد ركوب البحر مع القرصان الأسود لتكون إلى جوار حبيبها. وهناك عدد من النساء المسيحيات اللاتى يعشقن الفارس ولكنهن حين يكتشفن ما بينه وبين آنا ماريا يتخلين عنه، ولكن هذا لا يحدث مع المسلمات اللاتى يكتشفن أن الفارس لا يهتم بجمالهن وحيلهن، فإنهن ينتقلن من الحب إلى الكراهية. ويقررن الانتقام منه إلى حد أنهن يصبحن قادرات على تحطيمه تحت فكرة: «إن لم يكن لى فإنه لن يصبح ملكاً لآخر».

هناك نوعان من المسلمات، هناك من يقاتلن فى المعارك تماما كالرجال، وأخريات، يمارسن عمل الزوجات والخطيبات المسيحيات ولكنهن يبقين فى حريم مالكهن الخاص.

والنوع الأول منهن، اللاتى يقاتلن فى سبيل الوطن والدين أو الحب، هن باسلات، ولا يعنينهن استخدام أى حيلة للحصول على النصر، وهذا النوع من النساء يصدم المسيحيين إلى درجة أنه أحياناً يقول الفارس لواحدة منهن كانت تقاتل إلى جواره والسيف بيدها: «هذا ليس عمل النساء». لكنها تجيبه بحزم: «أنا أشعر بالسعادة عندما أموت إلى جوار الرجل الذى أحبه». وفى حين آخر يبرز الفارس نظرته الرجولية فيتجه إلى المرأة القرصان اسمها ياسمينة تعلمت اللعب بالسيف قبل أن تتعلم المشى.

وهى تقود كل جيش القراصنة ويقول لها: «احفظى قوتك لغسيل الأطباق أيتها المتوحشة الصغيرة». وكان ذلك بعد أن رفض أن يقاتل معها لأنها امرأة.

والمسيحيات والمسلمات جميلات دائماً لأن المؤلف يبرز دائماً جانب الجمال لدى المسيحيات والمسلمات اللاتى يقمن في الحريم. ويقارن جمالهن بجمال الحوريات ويناديهن دائما: «أنت أكثر جمالاً أو جميلة كحورية النبى».

رغم أن الفارس والمسيحيين منتبهون إلى جمال النساء سواء المسلمات أو غير المسلمات إلا أنهم دائماً وفيون لحبيبة القلب، المسلمون على العكس من ذلك، لايستطيعون مقاومة الفتنة التى تفوح من تلك الوجوه وهم على استعداد دائماً لزيادة عدد حريمهم. والمسيحيات اللاتى يأسرن المتوجات بالجمال وجمال البشرة، يصبحن محظيات مما يخلق على الفور ثورة فى الحريم بين المحظيات السابقات والمسلمات فهذه المحظية الجديدة تصبح خطراً حيث سيتركز عليها اهتمام الملك والسيد مما يفقد المحظيات المهملات مكانهن لديه . فتنتشر بينهن حمى الكراهية، وتبدأ المحظيات المهملات حرباً حقيقية ضد المحظية الجديدة، فيشكونها إلى السلطان بشتى أنواع الشكاوى والنميمة ليبعدنه عنها. لكن هؤلاء الرجال يبدو أنهم لا يستطيعون إصلاح الشقاق الذى سببته لهن المسيحية، ويعبرون دائماً بعمق : «آه، إنها حورية من الجنة. إن جمالك الأبيض سحرنى» وبذلك تتحول النساء الأخريات إلى خادمات لها، يمشطنها ويعطرنها ويزينها بأحسن زينة لتروق فى عينى السيد.

ونرى دائماً الفرسان المسيحيين أما متزوجون بامرأة واحدة أو مرتبطون بامرأة واحدة أو أحرارا من أى قيد يربطهم بأى امرأة. ونرى الفرسان المسلمين متزوجين عدة مرات ومع ذلك يطمعون دائماً فى نساء الرجال الآخرين، أو أى امرأة

صورة المسلم فى حكايات الأطفـال الأسـبـانيـة

تظهر دون زوج، على خان مثلاً يظهر ولعه بامتلاك أى امرأة تظهر أمام عينيه، وابنه فخور بما أبداه الأب من ذوق فى اختيار زوجاته وإمائه.

النساء المسلمات يظهرن فقط فى الحرملك تحت حماية حاشية ضخمة لديها أوامر بقطع أى رأس تحاول أن تتسلل إليهن. إذا نزلن إلى الشارع (وهنا نشير إلي النوع الثانى من المسلمات). ينزلن وهن منقبات الوجه بحجاب أو راكبات فى هوادج على الجمال. وفى حالة إذا ما كن من طبقة عليا يمكنهن النزول فى الهوادج دون حجاب، لكن فى هذه الحالة الناس مجبرون على الفرار عندما يرون وجوههن. وهذا النوع من النساء يضعه المؤلف دائماً داخل الحريم، واضعات جمالهن الجسدى للذة السلطان وتحت أمره عندما يريد، حينئذ يأتين أمامه متزينات بأحسن الأحجبة ويقدمن أحسن رقصاتهن، يصحبهن حاشية تعزف على الآلات الموسيقية.

تلك النسوة، تماماً كالأخريات المقاتلات، لديهن القدرة على ارتكاب أى عمل للحصول على الرجل الذى يعشقنه أو الذى يشتقن إليه دون أي اهتمام بأى اعتبار آخر. وفى نضالهن فى سبيل الرجل فيما بينهن لا يعترفن بأى قانون وأى وسيلة هى صالحة للوصول إليه.

النساء المسيحيات على العكس تماماً، يخضعن لإرادة القدرة والاختيار الذى خلقن من أجله رغم انه من بينهن كثيرات يعشقن الفارس ولم تحاول أى منهن ـ عدا المارقة ثوريدا ـ أن تناقش حق الدوقة فيه، لأنه زوجها وهى أم ابنه.

ونساء الحريم المسلمات يظهرن وهن جاهلات بقيمة هامة جداً وهى «الحرية» فهن سعيدات بتلك الأقفاص الذهبية التى يجدن فيها كل المتعة المادية، لذلك فهن يبدين الدهشة عندما يرين الدوقة أنا ماريا وهى تبكى بعد سقوطها أسيرة وضمها السلطان إلى حريمه ووضعها في موضع المحظية. واعتقدن أن تلك المرأة مجنونة، ولا تفهم الحظ الذى وضعها لتكون محظية بينهن ويخيم عليهن الفضول بحثاً عن سبب بكائها بينما هن يقفزن من الفرح ويحسدنها فى أعماقهن لاختيارها كمحظية. وهنا تجيبهن «أنا ماريا» بتلك الكلمات الحكيمة: «أنتن تحسدننى بينما أنا أحسد الطائر الطليق والريح التى تعبر الحقول» . والنساء ينظرن فيما بينهن وهن لا يفهمن بينما تواصل الدوقة: «فارسي أكثر قوة ورشاقة وأكثر نبلاً وأطيب من فارسكم، فهو لا يملك عبيداً ولكن لديه أصدقاء وعظمة ليست فى قصوره بل فى روحه».

نجاح القصص

لو حللنا بتمعن ما تقدمه تلك الحكايات لأطفال وشباب القراء سريعاً ما نكتشف أنها تحتوى على عناصر تصنع منها نتاجاً مطلوباً، ويجد الأطفال بنين وبنات فى تلك الحكاية كل عناصر التشويق، فهى تبرز الفروسية والشجاعة والبسالة والجسارة والقيمة والشهامة وحب الوطن والملك والعائلة والدين والجدية ونبل المشاعر والطبقة الاجتماعية. كل تلك الفضائل تزين شخصيات الفارس وأصدقائه. فهم لا يقاتلون فى سبيل المصلحة الشخصية بل فى سبيل المصلحة الوطنية. لا يقاتلون من أجل شهرتهم الخاصة بل من أجل ملوكهم، ووطنهم ودينهم، يقاتلون فى سبيل قضية عادلة ولذلك فهم يحصلون على المقابل، فهم ينتصرون.

الفارس وأصدقاؤه يدخلون آلاف المعارك ورغم أنهم يهزمون أحياناً ولكن باستمرار الحكايات يحصلون على ما يشتاقون إليه وينتصرون دائماً لأنهم يمثلون نضال الفضيلة ضد الرذيلة والفضيلة تخرج دائماً منتصرة. فالفارس ممنوح بقوة هائلة وينتصر رغم أنه يواجه أحياناً شخصيات أقوى أو أكثر عدداً ولكن هذا يعد مقبولاً بأنه يمثل شيئاً سامياً فى هذه الأرض، فهو يمثل المسيحية

فى نضالها ضد الملحدين، ورغم أنه ذو عائلة، فزوجته آنا ماريا وابنه أدولفيتو، مع ذلك فهو لا يقتصر عليها لأن عائلته هى كل المسيحية، كل البشر كل الأسبان، فهو ليس فارس زوجته بل فارس الجميع.

صحيح هو يعيش حياة مغامرة، ينتقل من سفر إلى سفر، ومن بلد لآخر، ولكن كل ما يفعله لخدمة الله وملوكه. أهم الصفات التى نستطيع أن نحددها أنه كان وفياً، كان وفياً لعلى خان عندما كان يعتقد انه ابنه وأنه مسلم، وهو وفى الآن كفارس ومسيحى وخادم للملوك، وفى لزوجته أيضاً رغم تباعد الزمن والمسافات فهو لم يخنها أبداً، ولا حتى بمجرد التفكير، حتى عندما اعتقد أنها ماتت هى وابنه، لم يحاول ولو للحظة واحدة أن يبحث عن زوجة أخرى، ورغم كثرة النساء حوله سواء كن مسيحيات أو مسلمات يعشقنه ومستعدات للاقتران به، لكن الفارس وفى إلى ما بعد الموت، فالأفكار قليلة الأهمية لا مكان لها عنده، لا يلعب بالنار أبداً، مصنوع من قطعة واحدة، ليس به نقيصة واحدة، فهو ما يمكن أن نسميه «الرجل» المثالى.

والرواية يسيطر عليها هذا الفارس، ومليئة بالمغامرات والأسفار والقتال والمعارك والخيانة، والأفخاخ والحيل .. الخ .. كل ذلك يجعل الرواية مشوقة وحية، حيث إن كل عدد منها يشبع الفضول الذى تركه العدد السابق لدى القارئ، ويوقظ لديه تشويقاً جديداً بالعدد الجديد. فالقارئ يظل دائماً على جمر، يحدث ما يحدث، ففى نهاية كل عدد هناك تشويق لا يحل إلا بالعدد التالى.

والمغامرات تجرى فى الأرض والبحر وحتى الجو، قليل منها يجرى في الأرض الأسبانية وإذا جرى ذلك فإنها تجرى دائماً فى أراضى جنوب أسبانيا التى يسيطر عليها المسلمون لذلك فهى مزينة بأدوات وعادات خاصة.

وبالقص فهو سرعان ما يخرج من أرض الوطن لينتقل إلى بلاد غريبة، رغم أنها مجاورة، مثلما فى حالة تونس والمغرب والجزائر.

لكن المؤلف لا يستقر فى تلك الأماكن، بل يأخذنا إلى أماكن أكثر غرابة لأنه كلما ابتعد كان أكثر جاذبية. وهكذا نجد أنفسنا أحياناً فى تركيا وفى مصر وفى ليبيا وفى السودان وقد وصل أيضاً إلى اليمن الحالية.

ولم تكن المغامرات فى البحر قصيرة، فالمؤلف يواجه الشخصيات بالقراصنةو الأتراك والأكراد والسودانيين والمتوحشين.. فيغلى عقل القارئ الشاب برنين أسماء كثيرة بعضها مر عليه من خلال كتب التاريخ وأسماء أخرى كثيرة مجهولة تماماً. ومع ذلك فهو يفتح عينيه وخياله من خلال تلك المغامرات على عوالم شاذة وغريبة، ذات عادات لا تشبه فى شىء للعادات التى يراها فى وطنه ومدينته، فهو ينتقل بخياله آلاف الكيلومترات ويتصل بأناس يبدون كسكان كوكب آخر، مع علمه تماماً بأن هؤلاء يوجدون، وهم بشر مثله، وأنهم من لحم ودم وليسوا مجرد خيال من صنع المؤلف.

ونؤكد على أن المؤلف لديه دراية كبيرة بالتاريخ والجغرافيا رغم أنه يستخدم تلك المعرفة لإثراء وتوجيه أهدافه. وقد ذكرنا أنه يتتبع السنوات الأخيرة للغزو الإسلامى للأرض الأسبانية. ولا شك فى أنه يعرف تماماً قصيدة «السيد» وقد قرأ أغانى وحكايات البطولة. وربما كانت كثرة قراءة تلك الحكايات تجعلنا نكتشف فى المؤلف قدرة على تقييم كل ما يشخص مثاليات العصور الوسطى: الدفاع عن الإيمان، ونشر العقيدة، وحماية الشعب من الظلم، وتدعيم الصالح العام، والنضال ضد العنف والاستبداد، ودعم السلام، وكل تلك الفضائل التى تجتمع فى النبالة، فالحقيقة والشجاعة والأخلاق والعذوبة هى كل فضائله.

صورة المسلم فى حكايات الأطفــــال الأســــبــــانيــــة

وفى نفس الوقت فإن أيديولوجية هذه المجموعة النبيلة متشربة بمثاليات الفروسية وأيضاً بالاعتقاد الدينى فى خدمة هذه المثالية. فتلك الآمال الموضوعة فى إكمال واجبات النبل تقود إلى فكرة استلهام السلام العالمى، مؤسسة على موافقة الملوك، وغزو القدس وطرد الأتراك من أوروبا (والعرب من أسبانيا).

كل ذلك نجده فى الفارس نجد عنصرا هاما ينتمى إلى القرون الوسطى وذلك الحلم البطولى والحلم بالحب. والشكل العميق للزهد والشجاعة وإنكار الذات التى هى المثالية الخاصة بالفارس، نجدها فى اتصال عميق مع الأساس الغرامى لذلك النشاط الحيوى، وربما كإحساس وحيد للترجمة الأخلاقية لحلم غير مكتمل، فالحب يصعد دائما متوجا بالرومانتيكية.

الفارس وسيدته البطل فى سبيل الحب، هنا هو السبب الرومانتيكى الأساسى والكامل الذى يبرز فى كل الأجزاء ويعود للظهور من جديد. هو الترجمة المباشرة للحب الحساس فى الرفض الأخلاقى الذاتى. النزوع المباشر إلى الحاجة لإبراز القيمة، والتعرض للخطر وتقديم قوة المعاناة والتضحية بالدم، كل ذلك من أجل سيدته. لكن حلم البطولة فى سبيل الحب ينمو وينتظم ويمنح الحب حلم المشاعر والرفض ألوانا أكثر عمقا. لذلك، يضاف إلى السبب الأول حافز آخر: تحرير وإنقاذ المرأة المولع بها من أكثر الأخطار المحدقة بها. أولا فإن البطل نفسه هو الذى يريد أن يعانى من أجل سيدته ثم تأتى رغبته فى إنقاذ السيدة المرغوب فيها، أما تحرير الحبيبة فهو السبب الرومانتيكى الأول الجديد دائما. ليس لنا إلا أن نراه الآن بالعفوية التى يعبر بها والاعتيادية التى تقبل بها.

نتساءل ونعتقد مدى صعوبة السؤال: هل هى شخصية الذى يتعذب فى سبيل حبه الذى يريد أن يرى الرجل من نفسه أم أنها إرادة المرأة التى تريده هكذا؟ نعتقد أن الأكثر قبولا هى الأولى التى تعبر عن الحب كشكل للثقافة التى تعبر بشكل خاص عن المضمون الذكورى. فالرؤية التى تتضمنها عن حب المرأة تظل مختبئة كسر رقيق وعميق. وهيئة الفارس النبيل المقاتل الذى يتعذب من أجل محبوبته هى أولا هيئة الرجل كما هو وكما يريد أن يرى نفسه. والنفس السبب فإن هيئة المرأة هى ما يريده منها الرجل.

لكن كل ذلك يجذب عقول الصغار الذى يحبون تقليد فارسهم ولم يكن صعبا أن تراهم وهم يرتدون العباءة والقناع مثله ويصرخون: إليهم، الكفرة بينما الصغيرات يتحمسن وهن يرين وفاء الفارس لسيدته، والمصائب المتعددة التى يتخطاها من أجلها، تماماً مثل آنا ماريا، وهن يقلدن سلوكها ويتعلمن أن يكن زوجات وأمهات طيبات، يتعلمن السلوك الذى ينتظره الرجل منهن. هؤلاء وأولئك يتحمسون وهم يقرءون الألف خطر وخطر التى يخرج منها الفارس سالماً بفضل العقيدة والقيمة التى تمنحها إياه تلك العقيدة. وفى نفس الوقت يسترشدون برؤيته ضد العدو المشترك الذى هو المسلم فى هذه الحالة، الذى يعنى أنه خطر على العقيدة المسيحية، وخطر على الوطن والحكام الصالحين. وكان يعنى أيضاً انه خطر على الأخلاق والعادات الفاضلة، لأنه يبرزهم كجبناء وخونة فى حياة الفارس، بينما يفتقدون فى حياتهم الاجتماعية العادات الحسنة والأخلاق. فهم يعشقون الخمر والنساء.

صحيح أنه يذكر الزواج، ولكن هذا الزواج كان متعدداً، ولم يكن يعتبر زواجاً صحيحاً فبالنسبة لهذه العقول الشابة فإن أولئك المسلمين كانوا ببساطة تجار نساء يشترونهن أو يبيعونهن ويسجنهن في غرف فاخرة، تسمى الحرملك. المسلمون هم لصوص نساء وأطفال، يستخدمون النساء للمتعة والأطفال كجنود فى حروبهم ضد المسيحيين.

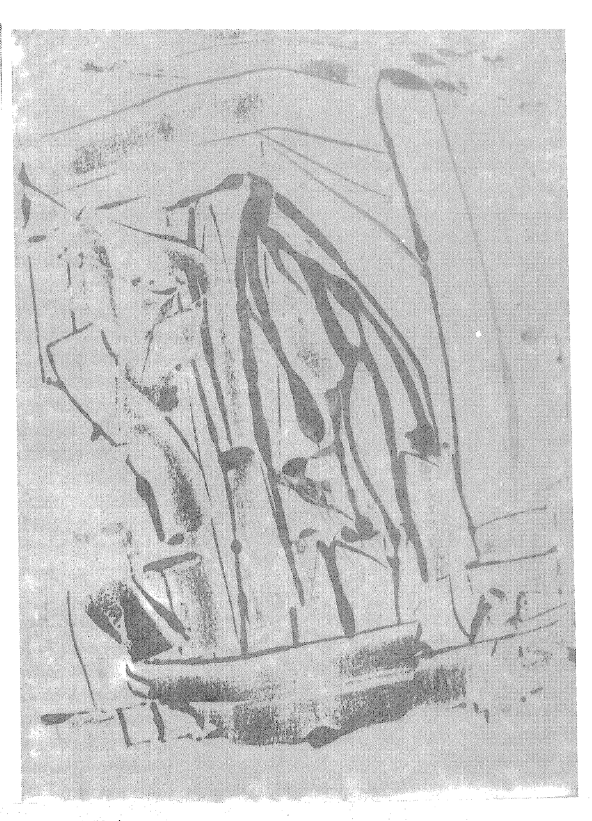
والحرملك يجذب عقول الأطفال بشدة، بنسائه الجميلات والعبيد الذين يمضون اليوم فى الغناء والرقص لإمتاع سيدهم. والنساء يتنازعن فيما بينهن حول من تكون المفضلة. فالمحظيات يقفن على قمة سلم المعجبات ولكن هن الأجمل والأكثر قسوة لأنهن كن يقظات يترصدن أى قادمة جديدة تنزع منهن مكانهن، ودائماً يكن الأكثر ذكاء وكل منهن بطريقتها الخاصة كن يؤثرن على قرارات السلطان فى فترات الخلوة، فقد كان يقص عليهن الهموم التى تشغله، لم تكن لديهن رحمة بالنساء الأخريات لأنهن يعرفن إن إعراض السلطان عنهن للحظات، لا يعنى فقط فقدهن للامتيازات بل إن حياتهن قد تتعرض للخطر، لأن الأخريات اللاتى عانين من قسوتها سينقلبن عليها عندما لا يجدنها فى حماية السلطان. ودائماً كن يستخدمن سلاح الأمومة ويحاولن أن يسمى السلطان أبناءهن كخليفة له وبذلك يحصلن على الحياة والمال، لكن مسكينات تلك اللاتى لا ينجبن أو اللاتى ينجبن فتيات فقط!!! والحرملك كان تحت حراسة بعض الشخصيات الغريبة تسمى «إينوكوس» .كلمة مأخوذة عن الكلمة الإغريقية، التى تعنى «حافظ على السرير» . كانوا هم حراس نساء السلطان وحتى لا يسقطون فى فخ الإغراء سواء هم أو هن، فقد كانوا مخصيين. وهذا كان بالنسبة للقراء الأطفال هو قمة القسوة. فهؤلاء الخصيان كانوا دائماً أطفالاً أو شباباً خطفوا من بلدان أخرى، ومن ممالك مسيحية ويحملوهم للخدمة فى الممالك المسلمة، وحتى لا يكون الخطف هو العقوبة الوحيدة فإن أقسى ما يتعرض له الرجل: هو أن يفقد قدرته كرجل. وهذا كان يبعث فى القراء غيظاً شديداً وهذا يجعلهم يشعرون أن هؤلاء المتوحشين الذين يرتكبون هذه الفظاعة يجب أن يدفعوا الثمن من نفس العمل الذى يمارسونه.

وسكان الحرملك يجمعون عن طريق الشراء من أسواق العبيد، وهذه الروايات تذكر كثيراً هذه الأسواق التى يعرض فيها عبيد يباعون بثمن أكثر أو أقل حسب السن، والقوة، والجمال.. الخ . يعرضون على الجمهور بينما التاجريعدد مزايا كل واحد منهم، فإن الجمهور يتأمل قوة العضلات، متانة الأسنان، وجمال الجسد أو لطف الطلعة والنساء كن يعرضن دون حجاب حتى يستطيع الجميع تأمل مفاتنهن وكما هو معروف فإن المسيحيات البيض يحصلن على أعلى الأسعار بينهن جميعاً .

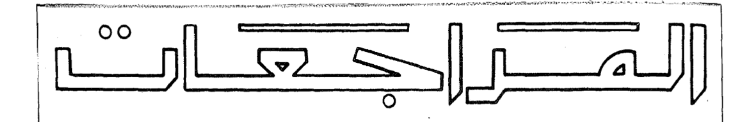
فإذا كان الأطفال يتحمسون يجدون أنفسهم فى شخصية الفارس وتابعيه، فإن الصغيرات يجسدن شخصية آنا ماريا، لأنهن يعتبرن أن ذلك واجبهن وأن ذلك هو ما ينتظر منهن ولكنهن فى أعماقهن يحسدن تلك النساء الأخريات اللاتى يحسن استخدام السيوف والخناجر كالرجال ، ويمتطين الجياد القوية مثلهن ولا يبقين فى البيوت فى انتظار المحبوب .

المحظيات المسلمات يجذبن الصغيرات بقوة ، فقد كن جميلات ، وذكيات ، وقويات وباسلات ، فى استخدامهن للسم كما فى استخدامهن لمفاتنهن الجسدية للحصول على ما يردن ولم يكن لديهن أى تردد فى سبيل الدفاع عما يعشن من أجله . ومهما يكن فلديهن قلوب ويعشقن سلطانهن وفرسانهن بطريقتطهن الخاصة .

وبالنسبة للقارئات فإن تلك الشخصيات المسيحيات النبيلة والرحيمة يجدنها قديمة بعض الشىء رغم اعترافهن بأنهمن كن المثال الكامل للأنوثة ، فإن فيهن شيئا لايتوافق مع ذلك المثال ، فكمالهن وظرفهن يسببان السأم ، ورغم كل ذلك ، فإن القارئات الصغيرات يملن إلى الأخريات بكل عيوبهن الصغيرة ، لأنها تبدو شخصيات من لحم ودم . ■



لوحة للفنانة ميسون صقر


المراجعات

يظل الشرق السوفيتى حتى بعد انهيار الاتحاد السوفيتى عالماً ثرياً للدراسات الفكرية والعلمية ، وهنا محاولة ترصد تحولات هذا العالم .

الشرق السوفيتى باعتباره مشكلة استشراقية

ف . ف . ناؤمكين / س . أ . بانارين

ترجمة :

أنور محمد إبراهيم

استند المستشرقون الروس الاوائل وعلى راسهم المختصون فى اللغة والادب على نوع معين من النصوص وهى بالتحديد الأعمال الكبرى لآداب الشرق ، تلك الأعمال التى ركزت اهتمام البحث على الظواهر الثقافية بالدرجة الأولى ونادراً ما ظلت هذه الآثار المكتوبة ملكاً لشعب واحد وإن الارتكاز على النصوص قد ساهم فى فهم الشرق باعتباره جماعاً للحضارات المحلية التى تميزت كل منها بوحدة ثقافية . ولم تكن لحدود الدول المعاصرة للمستشرقين الروس أى دور فى تصوراتهم عندما شرعوا فى تحديد موضوع ابحاثهم .

بعد عام ١٩١٧ جرى تجزيىء موضوع علم الاستشراق فانقسم الاستشراق السوفيتى إلى ثلاثة اشكال . أولا ، على مستوى الحفاظ على الحياة اليومية المميزة — أصبح من الضرورى أن يكون ذلك الأمر موضوعا لعلم الإثنوجرافيا . ثانيا ، على مستوى الطريق التاريخى الخاص الذى تم انجازه [هكذا كان التصور السائد] فكان يجب ان يكون ذلك موضوعا لتاريخ الاتحاد السوفيتى واخيراً الثقافة ، على أن الأمر لم يقتصر

على مجرد تقسيم علم الاستشراق إلى « اقانيم ثلاثة » : الحياة والتاريخ والثقافة فى الاتحاد السوفيتى وإنما جرى فرض حدود دولة الاتحاد السوفيتى قسراً باعتبارها احداثيا غير زمانى بالعامل الأخير وهو الثقافة .

إن ما حدث من تجزيىء للبناء الاستشراقى وفقاً لنظم ضعيفة تربط بين أجزاء التعليم وتنميطه وبناء المساكن للجماهير والهجرة للعمل إلى جانب الظواهر والعمليات الأخرى — التى لم تكن واضحة للعيان فى أول الأمر — قد وسعت من دائرة مصادر الإدراك التى يعول عليها فى فهم واقع الاستشراق المعاصر وأعادت ترتيب بناء هذا الواقع . ولكن الذى حدث إبان هذه العملية أن الحصول على المعلومات الصحيحة أصبح من القلة بمكان بدلا من الزيادة التى كانت متوقعة . إن مقالات الصحف وخطب رجال الحزب والدولة والنشرات الإحصائية الرسمية وغيرها لم تعد تكتب بلغة الثقافة وإنما بلغة أخرى هى لغة التعاويذ الأيديولوجية . لقد جعلت هذه اللغة من الحياة مثالاً معيارياً لكنها سلبتها المضمون الواقعى . كان بمقدور الاستشراق الكلاسيكى أن يستوعب جزءاً ما من النصوص التى كتبت بهذه اللغة دون أن يغير من طبيعتها لكن السواد الأعظم من الناس اضطر للتنازل عن هذه اللغة لرجال الاقتصاد والاجتماع والمختصين فى تاريخ الاتحاد السوفيتى والإلحاد العلمى إلى أخره . لقد حاول كثير من المستشرقين با خلاص أن يطرحوا الحقائق على أن الذى اعترض طريقهم بشدة كان معرفتهم السطحية بلغات الشرق وثقافاته إن لم يكن عدم معرفتهم بها نهائيا ناهيك عن التربية والرقابة الحزبيتين .


ستالين بريشة بيكاسو
١٩٥٣

لقد لعبت التصورات الأيديولوجية التى نشأت بعيدا عن العلم الدور الرئيسى فى تمزق الاستشراق وفى اغتراب المختصين فيه عن الثقافة الأمر الذى كان لابد أن ينعكس حتما على عمل العلماء فى مختلف التخصصات وقد حاول هؤلاء العلماء الخروج إلى مجال البحوث التاريخية الذى بدا لهم أرحب لكن هذا الخروج لم يكن سوى وهم ، فعندما شن ستالين حربه ضد الكوزموبوليتانية اضطر علماء الاثنوجرافيا وتاريخ الاتحاد السوفيتى إلى اعادة كتابة الماضى وفق حاجات الحاضر . وقد قيل آنذاك الكثير عن المغزى التقدمى لاتحاد شعوب الشرق وروسيا وتم تفسير هذا الاتحاد فى الواقع بوصفه إعداداً مسبقا للشرق حتى يستطيع تصور النظرية الماركسية الجامعة وكذلك « الاشتراكية الحقيقية » .

لم يتمكن ممثلو علم اللغة والأدب الكلاسيكى هم أيضا من الاختفاء فى أعماق الزمن فقد تعين عليهم عند دراسة آداب الشرق أن يبحثوا فيه عن أى شىء ينبىء بمستقبل تتغير فيه شعوب الشرق فى إطار الاتحاد السوفيتى . وحيث أن تحليل الآثار الأدبية نفسها لم يعط مثل هذه الأدلة المقنعة فقد لجأوا إلى استخدام المعطيات الخاصة بمحل الميلاد والأماكن التى عاش فيها هذا الكاتب أو ذاك وبفضلهم تم تسجيل كل تفاصيل الثقافات الخاصة بالجمهوريات السوفيتية مستقبلاً ، تلك الثقافات التى أبدعت باللغات العربية والفارسية . وكانت المحصلة فى النهاية

الشرق السوفييتي باعتباره مشكلة استشراقية

ان الجزء الأكبر والأفضل من التراث الثقافى فيما قبل الاتحاد السوفيتى لهذه الشعوب التى كانت تضمها قبل ذلك حضارة واحدة والتى فرقتها فى القرن العشرين الحدود السوفيتية السحرية قد ضم بحزم ليدخل ضمن حدود الاتحاد السوفيتى القادم . وقد جرى ذلك كله لا بتأثير الإحساس الشرعى للأذربايجانيين والطاجيك والشعوب الأخرى بالفخر لانتمائهم إلى ثقافتهم القديمة بل على العكس تماماً جرى بهدف وضعهم فى مواجهة هذه الثقافة القديمة ومواجهة هذه الثقافة ومواجهة من يواصل تقاليدها فى الشرق غير السوفيتى وسعياً وراء توجيه فكرة اصطفاء لا لروسيا وحدها وإنما للإمبراطورية بأكملها فإن هذه المواجهة وزعت هذه المهمة على الشعب الروسى وعلى « إخوته الصغار » .

فى الستينيات و السبعينيات نما الاتجاه البحثى الجديد فى البناء الاستشراقى — الدراسات السوفيتية « للعالم الثالث » ، جنبا إلى جنب مع الأقسام الكلاسيكية الأخرى . ركزت القوى العلمية الضخمة قواها لدراسة الوضع السياسى المعاصر وعمليات التحديث الاجتماعى والتطور الاقتصادى فى دول الشرق النامية لكن المختصين فى الدراسات المعاصرة لم تتح لهم إمكانات جمع المعلومات الأولية بطريقتهم كما لم تجر اية بحوث ميدانية خاصة خارج حدود الاتحاد السوفيتى بالإضافة إلى أن العلماء السوفيت لم يكونوا يشاركون فى المشروعات الدولية . بذلك لم يبق إلا الاكتفاء بالمعلومات الشحيحة ونتائج الاحصاءات والبحوث الأجنبية وخاصة المراجع العلمية الغربية فى واقع الأمر فقد اعتمد العلماء السوفيت من جديد على نصوص الثقافة الغربية فقط لا الثقافة الشرقية .

وبالاضافة إلى ذلك فإن « دراسات العالم الثالث » الخاصة بنا كانت محدودة بأطر « الدوجمات الماركسية » ووقعت فى شبه عزلة عن العلم العالمى . إن المحاولات التى شابها الخوف لعدد من العلماء السوفيت والرامية لتأصيل بعض من الأفكار والمقولات الأجنبية الشاملة ذات القيمة الرفيعة لم تستطع أن تبتعد بعلم الشرق المعاصر عن دائرة الاستشهادات الفاسدة والصيغ الأيديولوجية المرذولة .

ومع ذلك فإن إشكالية البحوث الاستشراقية قد اتسعت ، فمع السيطرة الموجودة للنظرية التوليدية والطرق الموضوعية اتخذت الخطوات الأولى نحو دراسة الإنسان فى الشرق وأصبح موضوع الدراسة مرة أخرى هو الخصائص الجوهرية لمختلف حضارات الشرق ، وانتشر على نطاق واسع مفهوم صعوبة الواقع الشرقى وعدم خضوعه للنماذج الأوروبية أو الأنماط الأيديولوجية وأخيرا ظهرت المفاهيم التى فسرت تجربة المدارس العلمية الأجنبية على نحو إبداعى . على أن البحث العلمى كاد أن يتوقف عند تخوم الحضارة الاشتراكية . هكذا لم يبق سوى قدر قليل ، وإن كان مجزءاً ، من إمكانية المراقبة المباشرة لواقع الحياة دون أن يعوقها النص القادم من ثقافة أجنبية . لقد أعاق سعى كل مدرسة مكونة من علماء قومية من القوميات فرض احتكارها لدراسة « جمهوريتها » أعاق الادراك الموضوعى لواقع الشرق السوفيتى . زد على ذلك أن هذا السعى قد اشتد أواره

فى تلك الفترة التى ساد فيها اللغط حول مجتمع تاريخى جديد هو « الشعب السوفيتى » .

لقد اختار أيديولوجيو موسكو — أنذاك — الاتجاه نحو تغريب « الأمم الاشتراكية » للشرق عن حضارات الماضى الإقليمية متعددة الأجناس انطلاقا من « عدم قبول » هذه الحضارات فوراً لعدد من المعايير . إن التباعد التام للشعوب عن ماضيها هو الشرط الأساسى لخلق « إنسان جديد » — وتطبيقا على شعوب الشرق السوفيتى اتخذت هذه المقولة باعتبارها الشكل الأساسى لعزل هذه الشعوب داخل الفراغ التاريخى .

لقد تم اجتثاث صفحات من الماضى من جذورها وتم تحويل صفحات أخرى إلى ورق ممسوح لتعاد عليه من جديد كتابات دعائية مشوهة وثالثا تم إضافة سطور جديدة على نصوصها المكتوبة فعلاً بحيث تتحول إلى قائمة المآثر الثقافية الابداعية . الحقيقة أن غالبية هذه المآثر قد جرى اجتراحها بالفعل ، ولكن حتى فى هذه الأحوال التى كانت تبدو على وجوه الذين حققوها سمات قومية فإن الإنجاز والعبقرية كانا يعرضان باعتبارهما قد تحققا فى عالم إثنى مغلق وإنما فى فضاء الحضارات المحلية الكوزموبوليتانية المفتوحة .

على أن العبث بالتاريخ فى نهاية الأمر لم يعد تحت سيطرة الذين بداوه . لقد أدى إلى ظهور وهم فى الجمهوريات بعظمة الماضى الذى لا ينطفىء ، بل وأصبح هذا الماضى يقف على النقيض تماماً من الحاضر الذى ضاع فيه الوعى القومى على نحو مؤلم على يد النصير المتسامح « الأخ الأكبر » .

إن النغمة التى كنا نقابلها احيانا ، نغمة تفوق روسيا على الشرق كانت متزنة قبل الثورة على مستوى الصفوة — فى قدرتها على الدخول فى عالم ثقافات الشرق ، وعلى مستوى الشعب البسيط — فى قدرته على العيش فى سلام جنبا إلى جنب مع الآخرين يأخذ من عاداتهم ويأخذون من عاداته على مدى عقود « صداقة الشعب » كان لانهيار الثقافة الخاصة بالروس اثر على قدرتنا لا على الفهم بل على مجرد ملاحظة معايير الثقافة نفسها . فى الاربعينيات والخمسينيات حيث كان البؤس يعم البلاد بعد الحرب وكذلك كبت الأفكار الحرة من جانب موسكو ترددت تأكيدات ملحة توحى بأن كل شىء على الأرض سواء فى الماضى أو الحاضر كما لو كان من منجزات العبقرية الروسية . كان قد مضى عقد ونصف أو عقدان على وجود الجمهوريات وأصبح تعويضها عن الحاضر الغاضبة منه يتم بالأحاديث المشابهة عن عظمة ماضيها .

إن مضاعفة الاساطير المهدئة هى العلامة الاكيدة على سقوط الوعى فى ظروف سيئة . وحتى يتم الدفاع عن الهوية سارع الوعى بدخول قوقعة القومية ليتخذها درعاً له . ربما كان من الممكن أن يكون هذا الأمر مفيداً لقومية ضعيفة ولكننا سننظر إليه من وجهة نظر محددة — كيف سيؤثر هذا التقوقع على المثقفين ، علينا هنا أن نعترف أن تأثيره الضار على وظائف الإبداع الثقافى لن يكون بنفس سوء الظروف السيئة التى ينبغى الوقوف ضدها . إن التعطش لإثبات الذات قوميا قد حجب السعى نحو الحقيقة . وقد تكررت الحادثة نفسها فى الشرق السوفيتى فبقدر ماظل الحظر هنا سارياً على موضوعات البحث التى تثير قلق المركز — إضافة إلى ان السلطات فى الجمهوريات وهى تسير على هدى مصالحها العملية وتحيزها العقائدى وضعت من نفسها حدوداً اخرى على البحث — بقدر ما كانت المحصلة النهائية تزييفاً مستمراً للواقع .

ولهذا — بالطبع — كان من غير المسموح به لأى نظرة من الخارج أن تقوم بمفردها باكتشاف الاتجاهات الحقيقية لتطور الجمهوريات . على أنه وعلى الرغم من الرقابة المزدوجة والحتمية الإقليمية للمدارس العلمية المحلية فى دولة شمولية فإن المثقفين العاملين فى مجال العلم فى الشرق السوفيتى الذين اصبح طريق الإبداع امامهم يزداد صعوبة أكثر من صعوبته امام علماء موسكو ولينينجراد ، أخذوا على أية حال فى جمع مواد جديدة ودراستها وكثيراً ماسعوا للنفاذ إلى الحقيقة .

يمكن القول أن سنوات السلطة السوفيتية كانت زمناً للهروب العلمى الشامل فبعض الدارسين انغلق على دراسة التقاليد الكلاسيكية وبعضهم ذهب فى بحثه إلى الهجرة إلى موضوعات تخرج عن حدود الاتحاد السوفيتى وقد ساعدت نزعة الهروب Escapism على بلوغ الاستشراق السوفييتى مستويات رفيعة واستيعاب مجالات جديدة لم يطرقها السابقون . ولكن والحق يقال فمنذ بداية البيريسترويكا انطفأ بريق هذه الإنجازات بسرعة .

إن النظرة السطحية لمشهد الشرق السوفيتى فى عصر البيريسترويكا لا توحى بالتفاؤل هنا — خلافاً لأى مكان آخر فى الاتحاد السوفيتى —

الشرق السوفييتى باعتباره مشكلة استشراقية

تتمتع الابنية السلطوية القديمة والتدرج الغابر للأوضاع الاجتماعية بالقوة والمنعة . هنا — على ما يبدو — الأمور أبعد ما تكون عن اقتصاد السوق ودولة القانون والمجتمع المدنى واستقلال الفرد . هنا يوجد تراكم فى معدلات زيادة السكان ويزداد اعتماد ميزانيات الجمهوريات على الإعانات المالية للمركز وتظهر الحركات والأحزاب ذات التوجهات القومية والأصولية وتشتعل الصراعات العرقية التى كثيراً ما تأخذ اشكالا متطرفة .

على أن التحليل المتأنى يسمح بطرح تشخيص أقل كآبة ففى الشرق السوفيتى تتزايد عمليات مشجعة وإن كانت تتم حقيقة ببطء وصعوبة فالسلطات فى الجمهوريات كما هو واضح تقوم بتغيير تراث الشمولية استناداً إلى تجارب الشرق غير الروسى حيث نماذج لسلطة أكثر مرونة ويبحث المثقفون عن تلك الاشكال التى يمكنهم أن يصبوا فيها الوعى القومى الناهض . إن مجال البحث هنا عريض للغاية وفيه يتسع المكان لفكرة التقارب مع شعوب ليس لديها سمات حضارية مشتركة . إن سلوك الجماهير يتسم بالازدواجية فتارة تجدها تعطل الأفكار التى لا تقبلها وذلك باتخاذ مواقف سلبية تجاهها وتارة تجدها احيانا تنفجر تلقائياً او بتاثير فعل استفزازى . من ذلك نكتشف كيف أن لدى الجماهير ميلادا كبيرا نحو الأهداف الجامحة وكيف أن لديها كذلك القدرة الاكيدة على التنظيم الذاتى والتصور العقلانى لمصالحها . كل هذا يقدم لنا كيف بدأ تجاوز شعوب الشرق السوفيتى للاغتراب المزدوج — من الإبداع التاريخى المستقل فى الحاضر ومن التراث الثقافى الذى تراكم فى مجرى حضارى واحد فى الماضى .

إن الشرق السوفيتى قد عادت له حقوقه فى الاستشراق ومن ثم فهناك ضرورة لحل العديد من القضايا ومن بينها تحديد موضوعات البحث بدقة . على أن غياب الحدود الفاصلة بين مجالات الثقافة لا يجب بأى حال من الاحوال أن يقلل من مغزى أى من هذه المجالات . وفى الشرق غير السوفيتى توجد هناك العديد من المجالات الواقعة على الحدود بين مجالين والتى تقترب جدا من الثقافة الاوروبية . بالطبع يظل السؤال قائماً بشأن بأى قدر يمكن لشعوب وثقافات الجزء الأوروبى من روسيا أن تكون موضوعاً لبحوث الاستشراق بما فى ذلك شعوب تتارستان وبشكيريا . زد على ذلك ان انبعاث الوعى الذاتى القومى والسعى « للعودة إلى المنابع » والبعث الدينى كلها أمور تعمل لصالح الاستشراق أما تلك الأشكال الجديدة من أشكال تفاعل الثقافات والتى لوحظت لدينا اليوم فإنها تتطلب طريقة متحضرة لدراستها باعتبارها ظاهرة وخبرة اكتسبها علم الاستشراق . فى الوقت نفسه فإن أصالة كل شعب يعيش فوق أراضى الاتحاد السوفيتى ومن بينها تلك الشعوب التى تضم بين جنباتها سمات الأوروبيين وسكان الشرق تدفعنا لدراسة مشكلات المرحلة الراهنة وتطورها دراسة مقارنة : إن المقارنة مع المشكلات المشابهة لحياة شعوب الشرق غير السوفيتى يمكن أن تكون مثمرة وتساعد فى فهم عدد كبير من الظواهر المعقدة . ومن اجل هذا الظرف بالتحديد تم فى معهد الاستشراق التابع لاكاديمية العلوم بالاتحاد السوفيتى

إنشاء مجموعة تضم علماء من مختلف الأقسام هدفها الدراسة المقارنة للشرقين السوفيتى وغير السوفيتى وقد بدأت المجموعة عملها على نحو فعال والجزء الاكبر من مواد هذا العدد من المجلة كتبه إما اعضاؤها مباشرة أو الاخصائيون المتعاونون معها . وعلى مدى عام — من أبريل ١٩٩٠ إلى مايو ١٩٩١ — أحرزت المجموعة عدداً من النتائج وتم تحديد اتجاهات البحث :

(أ) الانتظام فى عمل ، مستوى المعيشة وبيئة السكن
(ب) التنظيم الاجتماعى للمجتمع
(ج) دور الإسلام فى الحياة الاجتماعية السياسية
(د) العمليات الإثنوسياسية .

وضع أيضا برنامج للبحوث المقارنة وخطة مستقبلية لإصدار مجموعة مقالات وقد تم إعداد المجموعة الاولى من هذه المقالات وقد روعى أن تكون على نحو يستعرض بشكل تنبؤى المجال الواسع للمشكلات بالإضافة إلى أن هذه المشكلات تتم دراستها سواء بالمقارنة بتجربة « الشرقين » أو على نحو مستقل يكتفى بدراسة مواد الشرق السوفيتى بأسره أو طادجيكستان بمفردها . وقد بدأت المجموعة العمل فى إعداد مجلد آخر يتعرض لمشكلات : « العرقية والدين والسياسة فى الشرق » كما تقوم بتنظيم مؤتمر علمى تطبيعى باسم « المصالح العرقية الإقليمية والقومية العامة فى الاتحاد السوفيتى : التفاعل والتناقضات ومشكلات المواءمة » . تعمل وتتعاون مع هذه المجموعة العلماء والمؤسسات العلمية فى كل من موسكو ولينينجراد وطشقند وألما — أطا وإيركوتسك وأولان أودى إلى جانب عدد من المتخصصين الأجانب فى الشرق السوفيتى .

فى شهر مايو من العام الحالى جرت فى اجتماع مكتب قسم مشكلات الاقتصاد العالمى والعلاقات الدولية التابع لأكاديمية العلوم بالاتحاد السوفيتى مناقشة مسألة دراسة الشرق السوفيتى فى معهد الاستشراق التابع لاكاديمية العلوم بالاتحاد السوفيتى . ونتيجة لتبادل الآراء تم التوصل إلى اجراءات محددة موجهة إلى تنشيط البحوث فى هذا المجال من مجالات علم الاستشراق .

تجدر الاشارة هنا إلى أن الفصل المصطنع بين الشرق السوفيتى والشرق الأجنبى [غير السوفيتى] وكذلك إبعاد شعوب الشرق السوفيتى عن تراثها امور تعوق استيعاب علم الاستشراق وكذلك موضوعات التسلسل التقليدى . إن الاستثناء الفعلى من دائرة مصادر الآثار الثقافية الهامة [خاصة تلك الآثار التى كتبت باللغات المحلية بالأحرف العربية] أفقدتنا إمكانية دراسة التراث التاريخى لشعوب الشرق السوفيتى بوجه خاص فضلا عن انه وضع العراقيل أمام دراسة المشكلات الاساسية للثقافات الشرقية فى الوقت الذى كان من الممكن أن تكون فيه هذه المصادر ذات فائدة كبيرة . يكفى أن نذكر بصورة عملية الأعمال المجهولة لكثير من المستشرقين مثل أعمال المفكر التترى مرجينى [مرغنى] .

من المستبعد الا يكون الجميع على علم بأن المراكز العلمية فى الغرب وعلى رأسها المراكز العلمية فى الولايات المتحدة تولى فى الوقت الحاضر اهتماماً بالغاً بدراسة الشرق السوفيتى أكثر مما يحدث فى موسكو ولينينجراد وغيرها من المراكز العلمية فى روسيا [ونحن نعنى هنا ليس فقط البحوث الاستشراقية وإنما كل ما يجرى فى معاهد أكاديمية العلوم فى الاتحاد السوفيتى فى المركز] . وتكتسب الأبحاث الخاصة بآسيا الوسطى فى الولايات المتحدة الأمريكية اليوم أولوية خاصة الأمر الذى يمكن تفسيره بالطبع فى المقام الأول وفقاً للاعتبارات السياسية وأيضا لأن دراسة مشكلات هذه المنطقة لم تكن مطروحة فى الولايات المتحدة فى الماضى بصورة عملية . وها قد بدأ تبادل الخبرة العلمية يؤتى ثماره الأولى [خذ مثلا المؤتمر الذى ضم علماء معهد الاستشراق التابع لأكاديمية العلوم السوفيتية والعلماء الامريكيين وذلك فى كل من دارتموث وواشنطن فى ابريل من عام ١٩٩١] .

من الأمور المعوقة جزئياً لتطور التعاون بل وللبحث الفعال للموضوعات العلمية ذاتها هو أن عددا كبيرا من المقولات والمفاهيم المتفق عليها فى الغرب والتى أثبتت نجاحها ما تزال غير مستكملة لدينا . خذ ، على وجه التحديد ، تلك المقولة الهامة التى تستخدم على نطاق واسع فى الأعمال العلمية الغربية الخاصة بالشرق السوفيتى والأجنبى وهى مقولة الهوية . منذ بدأ الاستشراق السوفيتى فى استيعاب أدوات البحث الجديدة أحرز نجاحاً كبيراً وخاصة فى مجال الشرق السوفيتى .

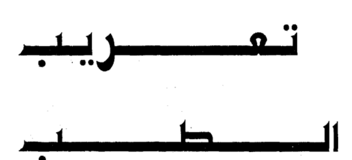
إن أى نظرة ولو كانت سطحية للواقع المعاصر للشرق السوفيتى كافية لكى ينتابنا الشك فى شرعية تطور بناء

الاستشراق فى الاتحاد السوفيتى فى مختلف الاتجاهات وبمختلف النظم. لقد انطلق كتاب المقالات الواردة فى هذا العدد من اقتناع مشترك مفاده أن زمن الهروب العلمى والتشتت قد ولى. بداهة فإن من الضرورى فى المقام الاول أن نبعد عن العلم الحقيقة — الرمز، علامة الاغتراب، اللعنة التى حلت بعدد من أجيال المستشرقين، إحداثى الحدود المقدس. عندئذ فقط يمكن أن نصل إلى حل لأهم قضايا الاستشراق الوطنى، ولكى يتحقق ذلك فإن المؤسسات العلمية المركزية يجب أن توحد جهودها مع جهود نظيراتها فى الجمهوريات وأن يتم الجمع بين الشعور القومى وخبرة المدارس العلمية السوفيتية والمعرفة العلمية العالمية. إن هيبة الاستشراق السوفيتى الكلاسيكى تكمن فى الثقافة الرفيعة عند العمل بالنص والامتلاك الفائق للغات الشرقية والحساب الدائم وفقاً لقانون موحد للثقافات فى إطار حضارة واحدة وكلها أمور يجب أن تكون مغروسة فى قلب كل المختصين فى العلوم المعاصرة وهؤلاء عليهم استيعاب أعمال الاستشراق الكلاسيكية إلى جانب الموضوعات والمناهج والمصادر غير التقليدية بالنسبة لهم والتعرف التام على متغيرات الشرق المعاصر وهى أمور ضرورية للغاية من اجل فهم افضل لإمكانات التطور التى ظلّت مختفية داخل ثقافات الشرق منذ لحظة تكونها.

يجب أيضا تجربة الإعداد النظرى «للمختصين فى دراسات العالم الثالث» على مناطق الشرق السوفيتى فسوف يعطى هذا العمل التجربة التفسير العلمى لها. وأخيرا فإن إدخال الشرق السوفيتى من جديد فى مجال البحوث الاستشراقية يتطلب إقامة قاعدة للمصادر عن طريق الملاحظة المباشرة. عندئذ فقط سوف نصل إلى فهم متعدد الجوانب اكثر عمقا لما يحدث فى الشرق السوفيتى وسوف يتسنى لنا أن نضع وحدته الحقيقية مع الحضارات الشرقية التى تمت له بصلة القربى فى صياغة علمية، كما أننا سنكفل تكاملاً جديداً لبناء الاستشراق الذى لم يحدث له انهيار إطلاقاً تحت ضغط الظروف السياسية ومطالب النمو.■



ثم محاولات عديدة قامت منذ محمد على حتى الآن مروراً بالخديو إسماعيل وسعد زغلول لتعريب الطب وهنا محاولة لرصد هذه الحالة التى ظهرت واختفت عدة مرات .



تعريب الطب

أبو شادى الروبى

في تميز تاريخ الطب العربى بثلاثة عصور مزدهرة نهض فيها الطب تأليفاً وتعليماً وممارسة ، واعتمد فى ذلك اعتماداً كبيراً على ترجمة علوم الآخرين ونقلها :

اولا :

العصر العباسى ، خاصة أيام المنصور والرشيد والمأمون (القرن التاسع الميلادى) ، حيث انشىء « بيت الحكمة » ، وجُمع فيه التراجمة لنقل العلوم من لغات اليونان والسريان والفرس . كانت هناك طبعاً محاولات سابقة لنقل العلوم اليونانية واكتسابها ، منها مثلا مدرسة الإسكندرية بعد فتح مصر على يدى عمرو بن العاص ، وكان « يحيى النحوى » اشهر « الإسكندرانيين » نقلا وتصنيفا . وفى العصر الأموى اشتهر من الأطباء « ابن ماسرجويه » ، وكان سريانيا يهودى المذهب ، أمره عمر بن عبد العزيز بترجمة كتاب « أهرن القس » فى الطب ، وكان من أفضل الكنانيش . وكانت مدينة « حران » فى شمال العراق مركزاً من مراكز الثقافة اليونانية حتى سميت هيلينوبولس «Hellenopolis» ، أهلها من الصابئة ، وكثر فيهم الفلاسفة والمفكرون والمترجمون أمثال « ثابت ابن

قرة » و « البتانى » الفلكى . أما مدرسة « جنديشابور » (حورت بالعربية إلى جنديسابور) فى فارس فقد لجأ إليها اليونان فرارا من حكامهم ، ونقل الكثير من كتبهم إلى الفارسية والسريانية ، وأنشىء بالبلدة بيمارستان لمعالجة المرضى وتعليم صناعة الطب نالت شهرة عظيمة ، كانت أشهرها أسرة « بختيشوع » التى استمرت ٢٥٠ عاماً تعاقب عليها ستة أجيال .

انتقل آل بختيشوع إلى بغداد فعالجوا كبراءهم وعلّموا الطب وصنفوا فيه .

واحد من هؤلاء هو « جورجيس ابن بختيشوع » الذى نقل كتباً طبية من اللغة اليونانية إلى العربية . أما « عبد الله بن المقفع » فنقل كتباً فى المنطق والطب كان الفرس قد نقلوها من اليونانية ، و« يحيى بن البطريق » نقل أيضا كتباً كثيرة لأبقراط وجالينوس أمره المنصور بنقلها . وفى أيام الرشيد أمر طبيبه « يوحنا بن ماسويه » ، وكان طبيبا سريانياً نسطورى المذهب من جنديشابور ، أمره بترجمة الكتب اليونانية التى تحصل عليها فى حروبه بانقره وعمورية وغيرهما من بلاد الروم . أما فى خلافة المأمون فقد قام « قسطا بن لوقا البعلبكى » بنقل كتب كثيرة من اليونانية إلى العربية أحصاها ابن النديم بخمسة وثلاثين كتابا ، وكان قسطا بن لوقا طبيبا حاذقاً من نصارى الشام ، رحل إلى بلاد الروم فى طلب العلم وكان عالماً باللغات اليونانية والسريانية والعربية .

إلا أن شيخ تراجمة العصر العباسى كان بلا مراء « حنين بن إسحق العبادى Johannitius (٨١٠ —



رفاعة الطهطاوى

٨٧٣ م) . كان حنين نصرانياً من أهل الحيرة ، انتقل إلى بغداد وتتلمذ على يوحنا بن ماسويه زمناً ، ثم رحل إلى بلاد الروم وأقام سنتين فى بيزنطة تعلم فيهما اللغة اليونانية وأدبها وكان يحفظ إلياذة هوميروس ، ثم يمم شطر البصرة ولزم الخليل بن أحمد حتى برع فى اللسان العربى » وأصبح أعلم أهل زمانه باليونانية والسريانية والفارسية فضلا عن العربية » . ترجم حنين إلى العربية سبعة من كتب ابقراط ، وترجم إلى السريانية من كتب جالينوس خمسة وتسعين ، ترجم منها إلى العربية تسعة وثلاثين ، وراجع وأصلح ما ترجمه تلاميذه وهى ستة إلى السريانية ونحوا من سبعين إلى العربية ، كما راجع وأصلح معظم الخمسين كتابا التى كان قد ترجمها إلى السريانية من سَبَقه من الأطباء المتقدمين ، ونقل أيضا ثلاثة من كتب أوريباسيوس بالإضافة إلى ما نقله من كتب الفلسفة وغيرها لأفلاطون وأرسطو . أما مؤلفاته الخاصة فقد بلغت نحو ثلاثين كتابا ورسالة ، أشهرها كتاب « العشر مقالات فى العين » الذى يعتبر أقدم ما ألف فى أمراض العين بطريقة علمية منظمة ، وقد نشره وشرحه وترجمه المستشرق المعروف « ماكس ما يرهوف » . ولحنين أيضاً كتاب « المدخل فى الطب » ، وكتاب « الأغذية » ، ورسالة « قول فى حفظ الأسنان واستصلاحها » ، وغيرها كثير . وفى رأى المؤرخ الفرنسى ليكرك « أن حنين من أشد رجال التاريخ ذكاء وأحسنهم خلقا » ، وربما كان أقوى شخصية أنجبها القرن الثالث للهجرة » .

كان حنين يترجم من اليونانية إلى

تعريب الطب

السريانية ويقوم ابنه « إسحق ابن حنين » وابن أخته « حبيش ابن الأعسم » بترجمتها إلى العربية تحت إشرافه ، كما كان حنين يترجم أحيانا من اليونانية إلى العربية رأسا . وكانت المشكلة الرئيسية لكل المترجمين وعلى رأسهم حنين ومدرسته ، نقل المصطلحات العلمية والطبية من اليونانية والسريانية والفارسية إلى العربية ، واستحداث معجم من مفردات العلم والتقنية . عندئذلجئوا تارة إلى الترجمة المباشرة إلى العربية ، وما أكثر مفرداتها ، متى تطابقت معانى الألفاظ والمصطلحات ؛ وتارة إلى الاشتقاق ، وما أطوع صيغها للدلالة على أضعاف أضعاف هذه الألفاظ ؛ حتى ليقال إن عدد الأفعال فى اللغة العربية ٥٦٢٠ فعلا ، كما أورده أبو بكر الزبيدى فى « مختصر العين » وإن عدد الألفاظ التى يمكن اشتقاقها منها يتجاوز المليون وربع المليون طبقا للإحصاء الذى أجرى فى دائرة المعاجم فى مكتبة لبنان . ولعل صيغة « فعال » للدلالة على المرض خير مثال لذلك ، كالصداع والزكام والسعال والفواق والدوار والزحار والرعاف والنفاخ وعشرات غيرها .

لجئوا أيضا إلى المجاز والتشبيه فالتشخيص لمصطلح diagnosis ، وتقدمة المعرفة لمصطلح prognosis، وداء الفيل لـ elephantiasis، وداء الثعلبة ، لـ alopecia، ولجئوا إلى الاقتباس من لغات الشعوب الأخرى . فالعربية مليئة بالمعرب والدخيل ، فالأسطقسات هى العناصر البسيطة ، والرسام هو ورم الدماغ من حمى . ولجئوا أخيراً إلى التعريب متى أعيتهم الحيلة ، وغمض عليهم المعنى فـ Iethargy هى ليثارغوس و phrenitis هى فرانيطس و melancholy هى ملنخوليا ، وقس على ذلك الكثير من أسماء الأدوية نباتاً وحيواناً ، وكثير منها لم يعرفها العرب ولم يروها .

ثانيا :

عصر محمد على وخلفائه ، عقب الحملة الفرنسية على مصر (القرن التاسع عشر) وإيفاد المبعوثين إلى أوروبـا،ثم مدرسة « كلوت بك » التى عكفت على الطب الفرنسى ترجمة وتاليفاً . أسست مدرسة الطب المصرية فى أبو زعبل سنة ١٨٢٧ . وكان أنطوان كلوت أول ناظر للمدرسة ، وكانت الكتب المدرسية كلها فرنسية ، والأساتذة أكثرهم فرنسيين ، وكانت المشكلة الأولى هى الترجمة إلى العربية . لم يجدوا مصريا يتقن لغة أوروبية إلا السيد عنحورى ، وهو سورى يعرف الإيطالية فقط ، فترجموا له الكتب الفرنسية إلى الإيطالية أولا ، ثم قام هو بترجمتها من الإيطالية إلى عربيته الركيكة ، وكلف عالم من الأزهر هو الشيخ محمد الهوارى ، يعاونه آخرون منهم رفاعة الطهطاوى بتهذيبها وصقلها . وكان عدد الكتب المترجمة ٥٢ كتابا . أما الدفعة الأولى من تلاميذ المدرسة الجديدة فقد اختيروا من بين طلبة الأزهر ، وكان الأساتذة يلقون المحاضرات بالفرنسية ويقوم مترجمون بنقلها . إلا أن كلوت سرعان ما أحس بالحاجة إلى مزيد من المصادر والمراجع المتطورة لتعليم طلابه ، وخاف أن تنقطع الصلة بينهم وبين الطب العالمى فأمر بتعليم الطلاب اللغة الفرنسية إجباريا وكلفه بذلك مسيو أوتشيلى ،Ucelli

فى سنة ١٨٣٢ ثارت فئة أكاديمية عندما أشاع أحد أعداء كلوت الفرنسيين (دكتور « هامو » عميد كلية الطب البيطرى فى باريس) أن كلوت يسرب أسئلة الامتحان لطلبة مدرسته الجديدة قبل الامتحان ، فرد كلوت على ذلك بأن أوفد إلى باريس مجموعة من ١٢ خريجاً من مدرسته ، معممين مقفطنين ، حيث امتحنهم نخبة من أبرز علماء فرنسا ، وكانت أسئلة الأساتذة وإجابات الطلبة كلها باللغة الفرنسية ، وانتهت المواجهة بخطبة عصماء ألقاها الطبيب الأشهر « دوبيتران » هنأ فيها كلوت ومدرسته وتلاميذه بالمستوى الرفيع الذى حققوه . وبقى طلاب هذه البعثة فى فرنسا لاستكمال دراساتهم حتى يعودوا إلى وطنهم ويعملوا بالتدريس ، وكان رأى كلوت أن يقوم هؤلاء بترجمة الكتب الأجنبية إلى العربية وإلقاء المحاضرات بالعربية لأن التعلم بلغة أجنبية (على حد قوله) لا تحصل منه الفائدة المنشودة ، كما لا ينتج عنه توطين العلم أو تعميم نفعه » . قام إذن الأساتذة المصريون الرواد بترجمة معجم فرنسى فى المصطلحات إلى العربية ، يعاونهم عدد من المصححين المتعمقين فى العربية ، واستخرجوا من « القاموس المحيط » كل ما يدل فيه على مرض أو نبات أو حيوان أو معدن ، وأدخلوا من ذلك طائفة من المصطلحات الأجنبية فى المعجم ، وكلف من بين المصححين محمد بن عمر التونسى باستخراج ما فى كتاب « القانون » لابن سينا و « تذكرة » داود الأنطاكى من التعريفات وضم ذلك إلى المعجم .

بعد عشر سنوات من إنشائها ، نقلت مدرسة الطب المصرية إلى قصر العينى وأصبح عدد طلابها ٥٠٠ . وفى السنة التالية انشئت مدرسة للقابلات تحت إشراف فرنسى . وفى عهد محمد على بلغ عدد خريجى مدرسة الطب ١٥٠٠ طبيب . أما الكتب الطبية المترجمة إلى العربية فقد بلغت ٨٦ كتابا ، طبعت بمطبعة بولاق بمعدل ألف نسخة من كل كتاب ، وارسل الكثير منها إلى اسطنبول والجزائر وتونس ومراكش وسوريا وفارس .

بعد وفاة محمد على وتولى عباس اصيبت المدرسة الطبية بنكسة ، فقد حاول عباس أن يهدم كل ما هو فرنسى بناء على نصيحة قنصل إنجلترا . واستقال كلوت سنة ١٨٤٩ ، ومرت المدرسة تحت إدارة المانية ، ثم أخرى إيطالية ، وتدهورت فاغلقها سعيد عندما تولى الحكم ، ثم أعادها يحاول إصلاحها ، وبدأ يوفد البعثات إلى أوروبا ثانية .

وفى عهد إسماعيل عاد للمدرسة مجدها ، فتولى رئاستها الدكتور محمد على البقلى (باشا) من ١٨٦٣ — ١٨٧٩ ، وأصبح التعليم كله بالعربية ، والأساتذة عدا واحداً كلهم مصريين وانشئت مجلة طبية شهرية هى أول مجلة طبية صدرت باللغة العربية تطبع بمطبعة بولاق الأميرية ، سموها « اليعسوب » أى ملكة النحل ، وكان شعارها : « يخرج من بطونها شراب مختلف الوانه فيه شفاء للناس » .

واستمرت المدرسة مزدهرة تحت إدارة عيسى حمدى (باشا) فوسعها وطورها ، إلى أن دب إليها فساد المحسوبية ، فاستقال عيسى حمدى وزملاؤه ، وتدهور حال المدرسة ، فوجهت الدعوة من الحكومة المصرية إلى الدكتور كوبر برى المشرف على مستشفى جايز بلندن ليفحص موقف المدرسة المصرية ويقدم تقريره سنة ١٨٩٧ ، وفيه أوصى باختصار مدة الدراسة من ست إلى أربع سنوات ، وأن يصبح التعليم كله بالإنجليزية .

وفى سنة ١٩٠٨ حاول سعد زغلول وزير المعارف آنذاك أن يمصر معاهد التعليم العليا وأن يكون التدريس بالعربية ، ولكن واجهته صعوبة ندرة الرجال الأكفاء وقلة المصادر الحديثة ، فلجأ إلى الحل الوحيد ، وهو أن يوفد البعثات التعليمية إلى الخارج على أوسع نطاق .

ثالثاً :

العصر الحديث ، وفيه انفتح العرب على علوم الغرب ونشطوا إلى الترجمة فرادى وجماعات ، هناك مثلاً معجم « شرف » ومعجم « حتى » ولا يزالان شائعى الاستعمال بين أطباء اليوم . وبالإضافة إلى كلية الطب المصرية ومحاولاتها فى الترجمة والتعريب ، أسست كلية للطب باسم الكلية السورية البروتستانتية فى عام ١٨٦٦ قبل أن يبدل اسمها إلى الجامعة الأمريكية فى بيروت سنة ١٩٢٠ ، كما بدأت فى لبنان مدرسة الطب اليسوعية عام ١٨٨٣ . وبدأ التدريس فى هذين المعهدين باللغة العربية لسنين طويلة ، ترجم خلالها الكثير من الكتب الطبية الأجنبية . أما كليات الطب السورية فقد بدأت بتدريس الطب باللغة العربية عام ١٩٢٣ وما زالت ، وضعت خلالها الآلاف من المصطلحات الطبية . أما المجامع العلمية اللغوية العربية فى دمشق والقاهرة وبغداد والاردن والسودان فقد حرصت على سلامة

اللغة العربية وتطويعها لمتطلبات العلوم الحديثة ، وأخرجت العشرات من معاجم المصطلحات العلمية والطبية . ثم أصدر مكتب تنسيق التعريب التابع للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم آلافاً من المصطلحات العلمية والطبية المترجمة ، نشرها فى مجلته « اللسان العربى » وتعاون مجلس وزراء الصحة العرب ، واتحاد الأطباء العرب ، ومنظمة الصحة العالمية ، والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم على إصدار « المعجم الطبى الموحد » عام ١٩٧٤ ، وهو فى طريقه إلى طبعته الرابعة مزيدة ومنقحة .

وإذا كانت المصطلحات والمفردات بمثابة اللبنات ، فقد آن الأوان لبناء القصور والصروح . وكان طبيعيا أن نبدأ بالنقل والترجمة . فترجمت العشرات من أمهات الكتب الطبية ووجدت طريقها إلى الكثير من طلاب كليات الطب . وألفت عشرات أخرى من الكتب الأصيلة لها قراؤها والمنتفعون بها . وهناك جمهور كبير من المثقفين وانصاف المثقفين يتلهفون على أخبار الطب ومعلوماته . يستقون مصادرهم من الجرائد السيارة والمجلات ووسائل الإعلام ، ليست دائما سليمة اللغة ، ولاهى دائما سليمة المحتوى ، ولكنها قطعاً تشكل قاعدة عريضة من المعرفة العامة وتعود الناس ألفاظ الطب ومفاهيمه ، وهى أرضيه لا غنى عنها لكل مجتمع متحضر يواكب العصر ويسابقه . كانت الجارية « تودد » فى قصص ألف ليلة وليلة تعرف الأخلاط الأربعة وعدد العظام والعروق فى جسم الإنسان قبل اجتيازها لامتحان شهادة الثقافة العامة وضمها إلى حريم هارون الرشيد .

حركة الترجمة هذه تدعونا إلى تأمل بعض الملاحظات :

١ ــ الانفتاح على العلم العالمى والسعى إلى الالتقاء بالحضارات المختلفة أمر لا مفر منه لمواكبة التقدم والأخذ بمصادر القوة والرقى . نحن لا نرحب بالعزلة ، ونرفض ما يسمى بالغزو الثقافى ، ونراه فى حقيقته نفورا نفسيا من الغرباء xenophobia وكراهية للاختلاف . نحن نؤمن بوحدة الحضارة إيمانا بوحدة الإنسان ، ولن تقف الحدود والقيود سداً أمام طوفان المعلومات .

٢ ــ إتقان لغة اجنبية حية بالاضافة إلى العربية مطلب ضرورى ، خاصة لطالبى العلم والطب . لكل عصر لغته المشتركة lingua franca : كانت اليونانية فى العصر القديم ، ثم اللاتينية غرباً والعربية شرقاً فى العصر الوسيط ، والإنجليزية هى الآن بلا مراء اللسان المشترك وقد فشلت « الإسبرانتو » و « الانترجلوسا » كلغات عالمية من قبل . وهذا لا يعنى أن نقعد عبيدا لألسنة الآخرين ، ولكن علينا ايضا أن نكون واقعيين وعمليين ، وأن نتقن التخاطب والتعامل مع أهل العلم والخبرة .

٣ ــ **الترجمة وسيلة مرحلية ، ولكنها ايضا مستمرة** : اعتمدت أولا على رعاتها من الحكام والوجهاء ، وآن الآن أن تستقر وظيفتها الحيوية فى بناء المؤسسات الثقافية والتعليمية فى المجتمعات والحكومات العصرية المتحضرة . وهذا يتطلب **تنسيقاً وهيمنة مركزية** تضمن نجاحها واستمرارها وحسن استثمارها .

٤ ــ **الترجمة لها حدودها وقيودها** إزاء **طبيعة اللغة** ، لغة المنقول منه ولغة المنقول إليه . لكل لغة بنيتها وقوانينها ، ووظائفها وأهدافها ، بيئتها ومجتمعها . ثم إن لكل لغة ماضيا وحاضراً ومستقبلاً ؛ إن اللغة كائن حى متطور . خذ مثلا الاعتبارات التالية :

(أ) العربية لغة اشتقاقية (derivative) بينما اللغات الأجنبية (ومنها أكثر اللغات العلمية) التصاقية (agglutinative) ، وهذا يثير مشكلة السوابق واللواحق وموقفها من الترجمة إلى العربية . فهل هذا قيد أو هو مصدر للقوة ؟ وهل يسمح لنا بتطعيم الاشتقاق بالالتصاق ، إذ نحن نراه إثراء وتوسعة ، وآخرون يرونه مجافيا ومناقضاً لروح اللغة ؟

(ب) العربية كلغة ، وثيقة الارتباط بالقرآن الكريم كعقيدة ، وليس الأمر كذلك فى اللغات الأجنبية ، فهل هذا قيد أو هو مصدر قوة ؟ وهل البحث والفحص فى ضوء مفاهيم اللسانيات العصرية Linguistics أمور قابلة للنقاش ، أو هى « تابو» لا يقربها أحد ؟

٥ ــ ترجمة المصطلحات العلمية والطبية من اللغات الأجنبية إلى العربية خطوة أساسية قبل أية محاولة للنقل أو للتأليف . ووسائل الترجمة معروفة : الاشتقاق ، والمجاز ، والنحت ، والتعريب . وتختلف هذه الوسائل ودرجتها من الإباحة أو التقييد من عصر إلى عصر . وفى العصرين القديم والوسيط كان المصطلح الطبى موحداً ومتعارفا عليه بين أهل المهنة ، إلا أن العصر الحديث وتعدد مصادره فى تلك المصطلحات الجديدة سبب لبساً بيّن

المتكلمين بالعربية وعرقل التفاهم والتعامل بينهم . هناك اغلبية تشعر بالحاجة الشديدة إلى **توحيد تعريب المصطلح الطبى** ، آخرها ندوة تونس فى مايو ١٩٩٢ التى شاركت فيها ، إلا أن رأيا آخر يرحب بالترادف بالتعددية بين صانعى القرار ، يقولون : ليس المهم أن نتفق على مصطلح واحد ، بل نترك ذلك للأجيال مع الزمن يقوم بعمله، والمهم أن نحدد معنى اللفظ ومضمونه بوضوح .

٦ ـ الترجمة فى القرن التاسع غير الترجمة فى القرن التاسع عشر ، وغيرهما على مشارف القرن الواحد والعشرين (بل قل الألف الثالثة !) . ولا شك أن كم المعلومات المتفجرة ، وقنوات الاتصال المتشابكة ، ولغة الجرائد والإعلام ، وتقنيات الكمبيوتر والأقمار الصناعية والتلكس والفاكس (ومعذرة للحاسوب والناسوخ !) كلها أمور لها انعكاساتها ومردودها على حركة الترجمة : كماً وكيفاً ، إيجابا وسلباً ، حاضراً ومستقبلا ـ وكلها أمور تدعو إلى التأمل والتدبر .■

المصادر

١ ـ إبراهيم بيومى مدكور : فى اللغة والأدب .
دار المعارف بمصر ١٩٧٠

٢ ـ ابن أبى أصيبعة : عيون الأنباء فى طبقات الأطباء
دار مكتبة الحياة ـ بيروت ١٩٦٥

٣ ـ أبو شادى الروبى : محاضرات فى تاريخ الطب العربى .
دار المريخ للنشر ـ الرياض ١٩٨٨

٤ ـ أحمد عيسى : معجم الأطباء (ذيل « عيون الأنباء فى طبقات الأطباء »)
مطبوعات جامعة فؤاد الأول ـ كلية الطب ١٩٤٢

٥ ـ التجانى الماحى : مقدمة فى تاريخ الطب العربى
مطبعة مصر (سودان) ـ الخرطوم ١٩٥٩

٦ ـ تأريخ الحركة العلمية فى مصر الحديثة ـ الطب
أكاديمية البحث العلمى والتكنولوجيا ـ القاهرة (تحت الطبع)

٧ ـ جرجى زيدان : تاريخ التمدن الإسلامى
طبعة جديدة راجعها وعلق عليها الدكتور حسين مؤنس ـ دار الهلال

٨ ـ حنين بن إسحق : العشر مقالات فى العين
تحقيق وترجمة وشرح ماكس مايرهوف ـ المطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩٢٨

٩ ـ حنين بن إسحق : كتاب جالينوس إلى غلوقن فى التأتى لشفاء الأمراض
تحقيق وتعليق محمد سليم سالم . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢

١٠ ـ حنين بن إسحق : كتاب جالينوس إلى طوثرن فى النبض للمتعلمين
تحقيق محمد سليم سالم . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦

١١ ـ حنين بن إسحق : كتاب جالينوس فى الأسطقسات على رأى أبقراط .
تحقيق محمد سليم سالم . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧

١٢ ـ خليل أحمد خليل : اللغة والترجمة والكتابة العلمية
مجلة « الفكر العربى » . العدد ٤٣ ـ ١٩٨٦

١٣ ـ شوقى جلال : إشكالية الترجمة والنهضة
مجلة « القاهرة » . العدد ١٢٢ ـ ١٩٩٣

١٤ ـ عمر طوسون (الأمير) : البعثات العلمية .

١٥ ـ عمر فروخ : تاريخ العلوم عند العرب .
دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٧٠

١٦ ـ كلوت بك : لمحة عامة فى تاريخ مصر .
ترجمة محمد مسعود

١٧ ـ لويس عوض : مقدمة فى فقه اللغة العربية ـ محاكمة كتاب .
مجلة « فصول » المجلد ١١ : العدد ٣ (الأدب والحرية) ـ ١٩٩٢

١٨ ـ محمد كامل حسين : اللغة العربية المعاصرة .
دار المعارف بمصر ـ ١٩٧٦

١٩ ـ محمد كامل حسين : النحو المعقول
مطبعة جامعة أسيوط ١٩٧٢

٢٠ ـ مصطفى حجازى : الترجمة بين علم اللغة ولغة العلم .
مجلة « الفكر العربى » . العدد ٤٣ ـ ١٩٨٦

٢١ ـ منذر العياشى : اللسانية والتنظير
مجلة « الفكر العربى » . العدد ٤٤ ـ ١٩٨٦

٢٢ ـ ندوة « الرموز العلمية وطريقة أدائها باللغة العربية » اتحاد المجامع اللغوية العلمية العربية القاهرة ـ ١٩٨٨

٢٣ ـ ندوة « توحيد تعريب المصطلح الطبى » اتحاد المجامع اللغوية العلمية العربية ـ القاهرة ١٩٩٢

24 — BROWNE, Edward Granville
Arabian Medicine
Hyperion Press, Inc., Connecticut, 1921
ترجمة « الطب العربى » للدكتور داود سلمان على ـ دار الشئون الثقافية العامة ـ بغداد ١٩٨٦

25 — Mahfouz, Naguib: The History of Medical Edacation in Egypt.
Government Press, Bulaq, Cario, 1935

26 — Meyerhof, Max: New Light on Hunain Ibn Ishaq and his Period.
Isis 8, Cambridge, Mass. Brussels, 1926

27 — O'Leary, De Lacy: How Greek Science Passed to the Arabs
Routledge 9 Kegan Paul Ltb., 1949
ترجمة « علوم اليونان وسبل انتقالها إلى العرب » للدكتور وهيب كامل ومراجعة زكى على ـ الألف كتاب ـ ١٩٦١

28 — ULLMANN, Manfred: Islamic Medicine
Edinburgh University Press, 1978
ترجمة « الطب الإسلامى » الدكتور يوسف الكيلانى ـ وزارة الصحة العامة الكويت ـ ١٩٨١



للفنان : محمد عبلة

قراءة لرواية بهاء طاهر « خالتي صفية والدير » ترى انها تشخيص وتعبير ادبي بمنهج علمي عن اعتلال السلام الاجتماعي بين الناس ، لكن بالتحليل والتشخيص العلمي يبقى الأمل في البعث الجديد .

« خالتي صفية والدير » قراءة وتفسير

وفاء إبراهيم

مقدمة

« خالتي صفية والدير » رواية لبهاء طاهر ... كتبها في الاربعة اشهر الأولى من عام ١٩٩٠ بين القاهرة وجينيف وسيراليون .. ونشرتها دار الهلال في عددها الصادر في يونيو ١٩٩١ .. ومر الآن على نشرها عامان ، نالت خلالهما جائزة وحظيت بالعديد من المقالات والدراسات انشاها اساتذة أجلاء من أرباب الفكر والأدب والنقد .

وقد اخترتُ لنفسي — مع هذه الرواية — تجربةً — في التذوق المباشر الذي لا تتوسط فيه — بيني وبين العمل الفني — آراء الآخرين أو توجهاتهُم وتوجيهاتهم — على جلال قدرها وجمال تناولها — ؛ وهو تذوق اتجهت إلى صبه في « تفسير » للعمل يقوم على التحليل والتركيب ، إيمانا مني بأن « التفسير » إبداعُ من المتذوق أو المتلقي يكمل به إبداعُ مبدع العمل . وقد اردتُ لإبداعي « التفسيري » أن يأتي في حرية الإبداع التاليفي ؛ لذا لم اتعامل — في محاولتي التفسيرية هذه — إلا مع العمل ذاته كما وقع لي في إدراكه وفهمه والشعور به .

أولاً ـــ الإبداع الفنى والواقع

فى بداية التقديم للقصة نبهنا بهاء طاهر إلى أن الشخوص والأماكن والأسماء الواردة فى متن الرواية « من نسج الخيال ، وأى تشابه مع الواقع هو محض مصادفة »[1] وفى « السيرة الذاتية » التى قدّم بها للقصة يعلن فى بدايتها أنه كان يفضل أن يلتقى القارىء والرواية مباشرة دونما تعطيل بمثل هذه « السيرة » التى لا تشكل عنصراً لازماً للتعامل مع العمل الفنى ، فهى مقطوعة الصلة به .. هذان التنبيهان كانا كافيين لجعل القارىء يبلور فى ذهنه ـــ ابتداءً ـــ فكرة تقول إن الفن ـــ عند بهاء طاهر ـــ يخلق عالما خاصا به ، وهو قد يشبه الواقع لكنه ليس هذا الواقع إنه واقع مخلوق لحساب الفن . وأن التشابه بين الواقعين ـــ الفنى والحقيقى ـــ عند بهاء طاهر إنما جاء من كون قيام البنية الفنية عنده على « الرمز الواقعى » لا على « الواقع الرمزى » إذ من شأن « الرمز الواقعى » أن يكثف المعنى دون أن يغادر أرض الواقع ، على حين أن « الواقع الرمزى » لا يؤدى المعنى إلا بعد أن يحوّل الواقع إلى « صيغة مجردة » تدور فى معادلات ذهنية يتوقف فهم القارىء لها على قدرته على « التعويض » عن حدود المعادلة ـــ أو مجهولاتها ـــ بمعلوم من خبرة الواقع .. وقد يصدق ذلك الحدس إذ نجد تأكيدًا من بهاء طاهر حين يقول فى السيرة المقدمة « إن الإبداع الأدبى لا يتم فى برج عاجى ولا بناءً على قرارات ذاتية ، ولكنه نتيجة لتفاعل وعى الكاتب مع الواقع المحيط به وتأثره بذلك الواقع »[2] ؛ فهو يأخذ واقع



بهاء طاهر

« الواقع » ، ثم تأتى الخطوة الثانية وهى المراجعة التاريخية النقدية لذلك الواقع ، وهذه الخطوة تسلم إلى الثالثة وهى « تمثل عملية التغيير » التى تقتضى عند بهاء طاهر إعادة خلق الواقع من جديد فى ظل علاقات صحيحة قويمة لا عوج فيها ولا التواء .. وهكذا نرى أن من شأن هذه المقومات الثلاثة للإبداع الفنى أو الأدبى عند بهاء طاهر (التفاعل مع الواقع ـــ المراجعة التاريخية النقدية للواقع ـــ إعادة بناء الواقع) هى التى من شأنها أن تجعل الرمز عنده « واقعيا » وتمنع من أن يتبخر الواقع إلى رمز .

وتثرى واقعية الرمز عند بهاء طاهر من خلال « الموازنات » ، وهو يعتمد على عملية الموازنة على أرضيات أو قواعد شتى ، وهى على اختلافها وتنوعها تؤدى وظيفتين :

الأولى :

توسيع دائرة الرمز دون تجريده .

الثانية :

تحديد مدلول الرمز من خلال عنصر الارتباط Correlation الذى تنبنى عليه الموازنة .

وفى « خالتى صفية والدير » يزودنا بهاء طاهر بثلاث موازنات يُثرى بها واقعية الرمز فى الرواية هى :

١ ـــ موازنة الأفعى :

« فى حديث لصفية مع أحد مزارعى أرضها ، راحت تلح فى تحذيره من ثعبان يرعى فى حشائش الأرض فإن قتلته فلا تترك وليفته وإلا بحثت عنك

خالتي صفية والدير

وقتلتك ولو اختفيت فى سابع أرض »[٣] .

هذه موازنة تؤسس فكرة الانتقام على قاعدة الحقيقة الطبيعية للإحياء فهى توازن بين الأفعى — زوجة الثعبان — وبين الزوجة من البشر التى غُدِرَ بزوجها ؛ فكلتاهما — الأفعى والزوجة — تصر على الانتقام . ويكتسب الرمز الدال على ضرورته أو حتميته « تعميما » يتأسس على قاعدة الطبيعة فى « الاحياء » ومن شأن هذه القاعدة أن تحقق التعميم دون « تجريد » لأن الارتباط قائم على « المماثلة » Analogy ، مما يحفظ على الرمز محتواه الواقعى ، وتتحدد دلالته فى أن صفية مصممة على الانتقام .

٢ — موازنة الهجرة

عندما أفرج عن حربى مبكرا لأسباب صحية ، استقبله قريبه الحاج فى محطة القطار وذهب به سرا إلى « الدير » حيث كان قد رتب مع رئيس الدير مسألة إخفاء حربى لديهم ليكون بمنأى عن بطش صفية ومحاولاتها الثأر منه . وقد جادلت أسرة الشيخ فيما فعل فهو ليس أمثل الحلول . فاستمع الشيخ إليهم صامتا ، ثم قال فى بطء أمام الجميع : أو لم يرسل الحبيب عليه الصلاة والسلام أول المسلمين إلى النجاشى حرصا على حياتهم ؟ أنا أتأسى بالحبيب المصطفى »[٤] هذه موازنة تؤسس فكرة الاحتماء أو الالتجاء على قاعدة « التاريخ » ؛ فهى توازن بين لجوء المسلمين الأوائل — فى أول البعثة النبوية — إلى النجاشى النصرانى ملك الحبشة ، فى أول فرار لهم بدينهم بعيداً عن أذى مشركى قريش فى مكة وبين اللجوء « بحربى » إلى رهبان الدير النصارى حماية له من أذى صفية وانتقامها ، فكلا اللجوءين — المسلمون إلى النجاشى وحربى إلى الدير — هو لجوء مسلم إلى حمى نصرانى . ويكتسب الرمزُ الدال على مشروعية اللجوء — لجوء المسلم إلى المسيحى — تعميما يتأسس على قاعدة « تاريخ الإسلام » ؛ ومن شأن هذه القاعدة أن تحقق « التعميم » دون « تجريد » مما يحفظ على الرمز محتواه الواقعى ، وتتحدد دلالته فى تاريخية السلام الاجتماعى بين النصارى والمسلمين بحيث أن حماية قويهم — مسلما كان أم نصرانيا — لضعيفهم — مسلما كان أم نصرانيا — شرعٌ مفروض عبر التاريخ .

٣ — موازنة يهوذا

عندما بدأ المطاريد يهبطون من الجبل فى مواعيد منتظمة تحت قيادة المعلم فارس لزيارة حربى خارج أسوار الدير ومسامرته والتسرية عنه ، باعتبار ما كان من زمالة وصداقة السجن بين حربى وفارس ، كان من بين رجال فارس مسيحى يُدعى « حنين » ، كان يسخر من كل شيء بل ومن كل قيمة ؛ وظلت سخريته تنمو وتضطرد حتى طالت « قيمة ذاتية عليا » من قيم المعلم فارس وهى قيمة « الوفاء » وعدم الخيانة ؛ وقد حدث ذلك من حنين عندما حاول أن يحرك شهوة المعلم فارس لذهب الدير وأمواله ، فاستشاط فارس غضبا وأخرج من مسدسه عيارا ناريا أصاب قدم حنين بجرح ، فجاء المقدس بشاى بمطهر طبى وقطن وضماد ، وراح « يغسل » القدم الجريح بالدواء المطهر ، ثم نظر إلى

حنين وقال « أتعلم يا حنين أن مخلصنا غسل قدم يهوذا فى ليلة العشاء الأخير ؟ ... ولكنه خان بعدها يا حنين ... ولكنه خان »[٥] .

هذه الموازنة تؤسس فكرة الخيانة التى ستتأتى من حنين ــ عندما تكريه صفية ــ على قاعدة « التاريخ » أيضا ــ وإن كان هذه المرة تاريخ النصرانية ــ فهى توازن بين خيانة « يهوذا » الذى خان المسيح وسلمه وقد كان من الإثنى عشر حواريا المقربين إلى المسيح ، وبين خيانة مزمعة من حنين وجريمة فى حق من أحسن إليه ، إذ سنراه عما قليل يحاول قتل حربى الذى منع فارس من الإجهاز عليه . فكلا الرجلين ــ يهوذا وحنين ــ مسيحى خان مرشده الحريص عليه ، فكانا رمزاً للخيانة من الداخل . ويكتسب الرمز الدال على ذلك تعميما ينساح به فى الزمن يتأسس على قاعدة « تاريخ المسيحية » ؛ ومن شأن هذه القاعدة أن تحقق « التعميم » دون « تجريد » ، مما يحفظ على الرمز محتواه الواقعى وتتحدد دلالته فى تاريخية وقوع الخيانة من داخل المعسكر الواحد .

وهكذا نلاحظ أن ما يضمن الواقعية لأى شىء هو ــ ببساطة ــ أن يكون له « زمان » و « مكان » وقد عمل بهاء طاهر من خلال « الموازنات » التى أثرى بها الرمز فى روايته « خالتى صفية والدير » على أن يضمن واقعية الرمز بمكان استمده من « الطبيعة » وزمان استمده من « التاريخ » .

وهكذا بعد أن استوفى « الرمز الواقعى » ــ من خلال الموازنات ــ شرطين من شروط ثلاثة للإبداع الأدبى عند بهاء طاهر ، بقى أن يستوفى الشرط الثالث . فقد استوفى شرطى الأخذ من الواقع والمراجعة النقدية التاريخية « قياس الجديد على القديم » بقى شرط إعادة بناء الواقع من جديد فى عمل فنى وهو ما يحقق انطولوجيا العمل الفنى ، ومنهج بهاء طاهر فى تحقيق ذلك الشرط الأخير من شروط الإبداع الأدبى يقوم على ركيزتين :

الأولى :

الخروج من المراجعة النقدية التاريخية باستلهام للأصول القويمة التى كانت تحكم ما يعالج من أمر فى براءته الأولى ونقائه ، وهنا نلاحظ أن بهاء طاهر لا يعمد إلى فرض « مثال ideal » من صنع الخيال ويخضع الواقع له ، بل هو يدعو إلى أن يعود الواقع إلى « واقعه » البكر حيث الصفاء والنقاء واستقامة البناء .

الثانية :

الاعتماد على حركة الذات النزوعية حنينا إلى الأصول ، وهو حنين تحركه الذكرى ، فيندفع الذات إلى « البناء من جديد » ؛ « لِمَ اقفلنا البيت وتركناه مهجورا ؟ .. إن الحيطان تهدمت والجدران تشققت ولم يعد الترميم يصلح بل لابد وأن نبنى البيت من جديد .. إن من ليس لديه بيت يحاول أن يبنى بيتا ، فكيف نترك نحن البيت يتقوض .. ابن البيت من جديد »[٦] .

ثانيا ــ الوحدة الشعورية للمكان .

وفى منهج بناء « الرمز الواقعى » يعُد عامل « المكان » ضروريا للحيلولة بين الرمز والتجريد المطلق ، وأيضا حتى لا يفقد الرمزُ محتواه الواقعى . غير أن بهاء طاهر يطوِّع فى وحدة « المكان » فلا يقصد إلى الوحدة « الفيزيائية » بل يقصد إلى « الوحدة الشعورية » أو « الوحدة النفسية » للمكان . فالقصة تقع أحداثها ــ أساسا ــ فى مكانين : الدير والقرية . وعلى الرغم من اختلاف التوجهات العقيدية والنظرية بين المكانين إلا أنهما يرتدان إلى « وحدة » تأتيهما من أشتراكهما التاريخى فى التعرض للاضطهاد : الرهبان فى الدير يعرفون ما مرت به الكنيسة فى تاريخها من اضطهاد ربما كان هو الباعث لنشأة ديرهم وكل الأديرة معه ، وظهور إلى الوجود ملجأ لحياة الروح بمعزل عن الاضطهاد .. وكذلك أهل القرية يذكرون تاريخ الأجداد الذى يحكى عن أن مجيئهم إلى تلك البقعة المقفرة من الأرض البور إنما كان فراراً من اضطهاد عانوه على يد إقطاعى « تفتيش الأمراء » فلاذوا بمكان غير ذى زرع يعزلهم عن الاضطهاد ويلجأون فيه إلى حياة آمنة . فالدير والقرية نشأ المكان لدى كليهما انطلاقا من واقع شعورى واحد : اضطهاد وفرار والتجاء . وقد حقق بهاء طاهر بهذه الوحدة الشعورية وحدة « المكان ــ أمكنة » ؛ فكل « البقاع » التى ترتد إلى وحدة شعورية واحدة تكون مكانا واحدا مع أنها ــ فيزيائيا ــ أماكن شتى .

وهذا التطويع الوجدانى لعنصر المكان حقق لبهاء طاهر فائدتين فى تكنيكه الفنى :

١ ــ فهو يحرره حركيا بين « أماكن » دون أن يفقده « وحدة المكان » .

٢ — كما أن هذا التطويع الوجدانى لفكرة المكان جعل « المكان صالحا لبناء الرمز الواقعى » فى تلقائية وبساطة حين اكتسى المكان كسوة شعورية أو نفسية ، وطرح عنه فيزيائيته التقليدية ، وانتقل من « الخارج » إلى « الداخل » .

لقد أصبح المكان خلعا من الذات على الوجود الخارجى ، ولا يتميز فى وعى الذات مكانٌ عن مكان مادام لم يتغير الموقف الشعورى للذات ، فيظل المكان « واحداً » فى وعى الذات حتى لو تنوع المكان — فيزيائيا — إلى أمكنة ، مادام الموقف الشعورى للذات ظل واحداً بإزاء هذه الأمكنة المتعددة .

ثالثا : الوحدة الشعورية للزمان .

وكما حافظ بهاء طاهر على وحدة « المكان — أمكنة » من خلال فكرة الوحدة الشعورية ، كذلك تراه يفعل الشىء نفسه بالنسبة لوحدة « الزمان » ففى رواية « خالتى صفية والدير » نحن نتلقى الرواية كلها من فم راو ، هو ابن الحاج ، هذا الراوى « شاهد عيان » على الأحداث كلها ؛ فقد عاصرها وعاش جميع أزمنة الوقائع فيها ، واختزن فى وعيه أو فى شعوره « الكل الزمنى » للوقائع . ففى شعور الراوى انصهرت الأقسام الفيزيائية أو الفلكية لزمن الوقائع فى « كل زمانى شامل » يؤديه بالرواية أو الحكى فى دفقة شعورية واحدة ألفت بين الماضى والمستقبل فى « حاضر حى » أو فى استحضار حى للزمن فى « كلية » واحدة ، فإذا بزمن الشعور هذا وقد ارتد « متصلاً زمانيا » Temporal conti uum يستحضره الراوى دفعة واحدة بالحكى ؛ وإذا بهذا « المتصل الزمانى » قد استحال إلى زمان واحد لكل الأزمنة .

وقد تعاون هذا المفهوم الكلى للزمان مع فكرة الوحدة الشعورية للمكان على إثراء الرمز الواقعى فى بنية الرواية .

رابعا : تحليل الشخصيات

١ — المقدس بشاى

فى بناء بهاء طاهر لشخصية المقدس بشاى — خادم الدير — تجد العمق قرين البساطة ؛ فالرجل شخصية منبسطة منفتحة على الحياة كلها — إنسانها وحيوانها ونباتها — إنه يحتضن الكل فى قلب بسيط زاخر بحب يدفع إلى العطاء ؛ وهو عطاء دائم وبلا طلب .. يمشى فى المزارع والطرقات يُسدى النصيحة لكل من يرى ، وهو يسديها للكافة : مَن يعرف ومَن لا يعرف .... فالمعرفة — لديه — علاقة مُسقطة لا قيام لها ، فإن ذاكرته التى لم تستطع أن تعى أو « تعرف » اسم المهندس الذى بنى للدير قاعة الايقونات — مع كثرة ما تردد الاسمُ على سمعه — هى ليست ذاكرة ضعيفة أو كليلة ، بدليل كثرة ما يستند إليه من خبرات تتأسس عليها نصائحه المسداه ، وإنما هى ذاكرة « تحب » ولا « تعرف » .. وفى الحب الكل واحد أو سواء على حين أن المعرفة تمييز أو تمايز قولبة وأنماط .. فهو لا يعرف لأنه لا يمايز لأنه يحب .

وبشاى هذا يترجم — عمليا — عن معنى واسع لطقس الخدمة Service فكان يؤديه فى الدير وخارج الدير . وهو يصدر فى هذا كله عن حبّ بسيط ؛ أحب يسوع فأحب الناس الذين جاء

يسوع ليخلصهم بل إنه أحب الحمار لأنه الدابة التى ركبها يسوع فى ذهابه إلى بيت المقدس.

وشخصية المقدس بشاى تجسيد لفكرة بهاء طاهر عن الوحدة الشعورية للمكان، فبشاى كان يقف من كل الأمكنة «موقفاً شعورياً واحداً»، فاستوت جميعها فى وعيه، فلم يعد يشعر بمبرر أو بمسوغ يحمله على أن يغير من سلوكه هنا عما كان عليه هناك؛ فليس لديه شعور باختلاف «هنا» عن «هناك»، فالهنا والهناك فى وعيه ـ شعورياً ـ واحد وإن تمايزا فيزيائياً. لذا كان الرجل يخدم «هنا» فى الدير و «هناك» فى القرية خدمة واحدة فى مكان يقع لشعوره مكاناً واحداً ممتداً فى كل الأمكنة.

ولما بدأ الحب يهجر بيئة الرجل حين مات صديقه حربى وحين حاول حنين ـ من قبل ذلك ـ أن يغتال حياة حربى مكريا عليه من صفية، وحين باعدت غارات قطّاع الطرق ـ بزعامة حنين ـ زيارات المهتمين بأمر حربى ـ حين حدث ذلك كله «جُن» بشاى ـ وجنون بشاى لم يكن عن خلل أصاب منه العقل، إذ لم يكن بشاى من أصحاب العقول؛ وإنما قد اقفرت البيئة وتجردت حوله من الحب فاختل من ذلك شعوره بل ووجوده كله.. إن المظهر الوحيد الذى تعرضه الرواية لذهاب عقل بشاى هو سؤاله عن حربى «وكان قد مات ودُفن» وانشغاله وخوفه عليه من أذى يلحق به، وتوسله للآخرين أن يبحثوا له عنه ويعيدوه إليه... كان حربى بالنسبة لبشاى معنى جامعاً للحب والإخاء، وقد غاب عنه، فاضطرب لغياب «المعنى»، وزاد من اضطرابه أنه عندما ناشد الآخرين العودة إلى البحث عن «المعنى الغائب» (الذى هو لغة القوم «حربى الذى مات») اقتضت الترجمة من لغة قلبه إلى لغة عقولهم أن ينقلب سؤاله عن الممكن إلى طلب «للمستحيل» فرُمى الرجل بالجنون!!! يشهد على سلامة هذا التفسير أن الرجل المخبول انتزع يمناه من اعتقال الراهب جرجس لها ـ وهو محمول إلى مستشفاه فى حنطور الحاج ـ لا ليبطش بها فى نوبة جنون، ولكن ليرد بها محييا ـ فى وداعة وحدود الحكماء ـ كلمة حب مُودِّعة مع السلامة يا بشاى... مع السلامة يا مجدس[7]. ردت عليه عقله الذى يعيش فى قلبه، دون أن يلتفت إلى ذلك أحد.

لقد فقد بشاى «سلامه الداخلى» حين افترقت «لغته» عن لغة الآخرين واختلفت فى المعنى، فانتفى «الحوار» وسقطت الرغبة فى «اللقاء» واقفرت من الحب بيئته.

٢ ـ الخالة صفية

إن شخصية الخالة صفية ـ وهى الشخصية المحور فى الرواية ـ هى شخصية على جانب كبير من التعقيد او التركيب، فضلاً عن انها شخصية تمتد ببنائها المركب إلى الدخول فى بنيات عدد من الشخصيات الأخرى.

الخالة صغيرة السن، جميلة الخلقة، اختار وباء الملاريا اباها وأمها حين نزل بالقرية ذات مرة، ورحل بهما بعيدا تاركا إياها يتيمة فى كفالة إحدى قريباتها لأمها.

وتعيش صفية فى كنف هذه الأسرة حياةً انستها معنى اليُتم، فلم تتصدع وحدتها الشعورية بالمكان؛ فمع «الحب» والتناغم الوجدانى مع الحياة لم تع صفية فارقا يميز لها مكانا كانت فيه مع الاب والأم عن مكان اصبحت فيه مع أقارب لأمها. فالحب وحّد لديها جزئيات المكان فى «كل» متجانس.

وكان يتردد على الأسرة شابٌ قريب لرب الأسرة وكان هذا الشابُ ـ واسمه حربى ـ يمثل فى ميزان الموازنات الوجودية المعادل الرجالى لسيرتها الانثوية، فهو يتيم مثلما هى يتيمة... وهو قريب لرب الأسرة الحاضنة لها مثلما هى قريبة لربة هذه الأسرة.. وهو فى الشباب يزينهم مثلما هى فى الشابات تزينهن. إن «صفية» و «حربى» ـ فى التحليل الوجودى ـ شخصيتان متوازيتان.

وقد اغرى هذا «التوازى» ـ الموهم بالتشابه ـ على تصور التوافق بين صفية وحربى. غير أن «التوازى» ـ كحقيقة هندسية ـ لا ينتهى بالتلاقى أبدا. فراح حربى يسير فى خطه الموازى لخط صفية دون ان يلتقيا وجدانيا كما لا يلتقى المتوازيان هندسيا. لذا لم يكن من عجب ان يأتى حربى إلى منزل الأسرة الحاضنة لصفية برفقة خال له رفيع المقام من رتبة بك كما أنه يحمل على صدره وسام قنصل فخرى ويبلغ من العمر الستين. جاءا معا ليخطب حربى صفية لا لنفسه ولكن لخاله البك. وعند علم صفية بالأمر، وإدراكها ان خط حربى الوجودى ـ المتوازى مع خطها لا يصب ـ أو يلتقى ـ مع خطها فى نقطة وجدانية واحدة؛ لقد أحبته لكنه ما احس بحبها له ـ وما أحس بحب لها ـ تخضع للأمر وترضاه بروح دلت ـ فيما بعد ـ على قدر كبير من

خالتي صفية والدير

« الواقعية العملية » ؛ إذ راحت تؤدى دور الزوجة للبك بإخلاص وحب يحار الكاتب ذاته — على لسان الراوى — فى تعليلهما . والتعليل عندى أنها قررت أن تمتد بخطها الوجودى الموازى لخط وجود حربى إلى أقصى مداه لتسبق بذلك خط حربى وتتجاوزه بل وتخلفه وراء ظهرها ، فكانت زوجة لآخر قبل أن يكون هو زوجا لأخرى ، وكانت أما « لولد » قبل أن يكون هو أبا لأى ولد .. فتخرج بذلك إلى مراحل فى خط حياتها لا توازيها مراحلُ مثلها فى خط حياته ، فيخرج من شعورها حين تخرج من التوازى مع خطه .

وتلد صفية للبك العجوز « حسانا » يختل به توازنه الوجدانى مع الآخرين ؛ فقبل أن يُولد له حسان كان يقرر للفلاحين من أهل بلده أن « مَن سيرثنى غيركم ؛ كلنا أهل وأقارب . إن احتجتم إلى شىء فتعالوا إلىَّ ، وإن احتجت أنا إلى شىء فسآتى إليكم »(٨) كان يرى فيهم امتداداً طبيعيا لوجوده فكانت تجمعه بهم « وحدة شعورية » لم تجعله يحس بأنه قد خسر شيئا حين انتقلت ملكية جزء من أرضه إلى هؤلاء الفلاحين بموجب قانون الإصلاح الزراعى . ولكن بعد أن وُلد له حسان بدأ يدرك مجازية واستعارية « الوحدة الشعورية » التى كانت تجمعه بأهل بلده أمام حقيقة البنوة والأبوة التى فتحت وعيه على « التمايز » و « التغاير » و « الخصوصية » ، ومن ثم على « التعارض » و « الصراع » ، فهو يقول لأهله من فلاحى بلده — هذه المرة — : « إمشوا يا كلاب .... كلكم لو استطعتم لقتلتم ابنى لكى ترثونى حيا . إمشوا يا كلاب »(٩) .

وتتسلط على الرجل فكرة رغبة الآخرين فى قتل ولده كى يعود لهم نصيب فى ميراثه . وكان لابد من شخص محدد تتجسد فيه « رغبة الآخرين » فى الامتلاك ، فكان « حربى » مستوفيا لشرط التجسيد هذا أكثر من غيره . وراح البك يتصرف على أساس أن « الوهم » واقع ، فنبذ حربى — وأقرته صفية على ذلك بالطبع — ثم ذهب إليه فى حقله — ذات يوم — بصحبة أربعة رجال أشداء مسلحين ، وكان لقاء رهيبا ، أخذوا فيه يسومون حربى سوء العذاب بعد أن قيدوه إلى جذع نخلة أدمى لحاؤها ظهر الفتى وعرى الجلد عن لحمه . وفى غمرة الألم فك الفتى قيوده واختطف واحدة من بنادق رجال البك الذين ولوا هاربين تاركين لقاء مباشراً بين الفتى والبك انتهى بأن سكنت صدره رصاصة أودعها بعنف الألم الرهيب ؛ لتبدأ مع هذه الواقعة علاقة جديدة بين صفية وحربى .... علاقة ثأر جديد ، ففى عدم وعيه بحبها تولد فى داخلها « ثأر » استوفته بالإخلاص لغيره ، فلما قتل حربى لها هذا الغير — دون قصد منه لذلك — عاد بينها وبينه « ثأر » جديد .

ويذهب حربى لقضاء عشرة أعوام فى السجن لا يقوى على إتمامها لاعتلال صحته ، فيخرج من السجن ليأتى بهْ قريبه — رب الأسرة التى كانت حاضنة لصفية قبل زواجها — ويودعه فى الدير مخبأ له وملاذا . وهكذا تبدأ علاقة جديدة لصفية مع الدير ... لقد أودعوهْ الدير غريما لها ، لقد أودعوا فى الدير « ثأرها » .. ومن ثم لم يعد الدير عندها جزءاً من الوحدة المكانية الشاملة التى كانت تنتظم الدير والقرية .. فلم تعد ثمة « وحدة

شعورية » واحدة يرتد إليها الاثنان فى وعيها .. فانشطرت وحدة المكان ، وارتدت إلى ثنائية « القرية » و « الدير » ، وليكون لصفية مع الدير قصة جديدة تبدأ مع الصفحة السادسة والتسعين من رواية كل عددها مئة واثنتين وأربعين صفحة .

وفى ظل « الثأر الجديد » ترى صفية أنها فى حاجة إلى أن تزيد من سرعة خُطاها على طريق الخروج الكامل من توازى الخطوط الوجودية بينها وبين حربى . ويؤدى بها هذا الإسراع إلى الخروج حتى من خطوط الزمان والمكان المشتركة مع الآخرين فقد صارت — فى شبابها — العجوز التى تدخن الجوزة على عادة العجائز فى الصعيد .. وتستقبل الرجال منفردةً وكأنها ما عادت امرأة لو ما عادوا هم — فى نظرها — رجالاً ... تبخر حاضرها فى غياب زوجها ؛ فغابت هى بحضورها وحضر هو بغيابه ... لم يعد يجمعها بالقرية عيد ، فانعزلت دارُها عن القرية شعورياً ومن ثم مكانياً .

ومنذ مصرع البك — زوج صفية — وأنت تشتم فيها رائحة القسوة والتعنت .. إنها لم تسأل عن « واقعية » ما حدث ، بل اكتفت بذاتها فيما حدث .. إن الواقع كان يشهد ببراءة حربى فى كل ما حدث — حتى فى مقتل البك ، فالبك قتلته قسوته الوحشية على الآخر .. وكان من شأن فهم الأمر على هذا الوجه ألا تسير الأحداثُ إلى ما سارت إليه من عسف وعنف . غير أن صفية وجدت فى مقتل زوجها « ذريعة للثأر » من مقتل حبها ... ذلك الحبُ الذى مات بالإهمال واللا مبالاة من قبل حربى . ولذلك كانت أسباب « الذاتية » أفعل — عند صفية — فى تحريك كوامن الكراهية بما يفوق قدرة الواقعة الموضوعية نفسها ... لقد أصبح الواقع لديها « ذريعة » لتصفية حسابات للذات عن أمور لم تعد — بل وما كانت — من الواقع فى شىء . وهو أمر — على مرضيته — منطقى ، يستقيم مع أنثى أورثها جمالُها الباهر شعوراً متضخماً بالذات ، التى أهملها حربى .

وعندما يموت حربى بمرضه — لا برصاص حنين المأجور الذى قتله حربى — نجد صفية تمر — سريعا — بمرحلتين تسلمانها إلى النهاية :

١ — المرحلة الأولى ، هى مرحلة « تمام الكراهية » واكتمالها .. لقد أوجعها موته من مرض ، وكانت تتمنى له الشفاء ليعيش حتى يموت قتيلاً وفاء « ثأر » ذاتيتها الجريحة ، إن الكراهية هى ذلك الشعور « بحب عذاب الآخر » ؛ فالكاره يحب موضوع كراهيته حبا فى عذاب .. ومع تمام الكراهية تكون حاجتها إلى « الواقع — ذريعة » ، قد سقطت بموت حربى ، وتبدأ فى نفض يدها من هذا الواقع بإشهادها للبك على أنها حاولت أن تثأر « له » وما استطاعت ... مات حربى ... فانتفى « ثأرها » ، فسقط الواقع — ذريعة .

٢ — والمرحلة الثانية ، هى مرحلة « البعث البديل » أو العودة إلى الذات ، فبسقوط الواقع — ذريعة ، لم يبق أمام صفية إلا أن تواجه ذاتها ، تلك الذات التى أحبت حربى وما شعر بها حيا ، فثمة أمل أن يشعر بحبها ميتا ... ربما كان لحبها لحربى حياة فى الموت لم تكن له فى الحياة ، فصفية — بذلك — تخرج من « تناقض الكراهية » إلى « تناقض الحب » ، لقد كرهت من أحبت حيا ، وهى الآن تحب من كرهت ميتا ، لكن انقلاب الموت حياةً يقتضى تبديلاً لكل الأوضاع التى كانت ، فعلى البك — أن يكون مجيئه خطبة لها لحربى وليس لشخصه ، وأن تسقط الشروط المادية المانعة للزواج : المهر — لزواج يتم فى الدنيا وقد فات — والحياة — لزواج يتم فى الآخرة آت فتقول فى صوت طفولى : نعم يا والدى أعذرنى لا أستطيع أن أقوم ، ولكن إن كان حربى يطلب يدى فقل للبك إنى موافقة .. أنت وكيلى يا والدى .. وأنا موافقة على أى مهر يدفعه حربى .. لا تشغل بالك بالمهر[١٠] . ولكن لذلك شرطا أن تموت صفية على أمل أن يبعث الحب « حيا » من جديد .

كان يجب على صفية أن تموت لتحقق « سلامها الداخلى » ؛ ذلك « السلام » الذى انتفى بانتفاء اللقاء مع الآخر والحوار معه وتبادل الحب .. ففى الموت حياةُ جديدة قد يمكن فيها إصلاح ما فسد فى الأولى .

خامسا : الشكل والمضمون

ربما مال البعضُ إلى مضمون رواية « خالتى صفية والدير » فى إطار العنوان فقط ، فلم يخرجوا بالمضمون عن أن يكون مجرد معالجة أدبية لقضية السلام الاجتماعى والتنبيه على أن البنية الاجتماعية فى مصر يشهد تاريخها على أن الأصل فى علاقة مسلمى مصر بأقباطها هو الوئام والوحدة الشعورية والترابط . ولا شك فى أن الرواية تقول — ضمن ما تقول — هذا الأمر ، لكن فى الوقوف عند هذا

خالتي صفية والدير

وحده اكتفاء بالجزء عن الكل ، وأخذا لنتيجة بمعزل عن أسبابها .

إن المضمون فى « خالتى صفية والدير » أوسع من ذلك بكثير . ويبدأ تشكل المضمون من عند « صفية » وينتهى فى « الدير » إن صفية هى صانعة المأساة فى الرواية ؛ إذ نلاحظ أنها قد صعدت الأحداث إلى ذروة المأساة لما تنكرت لأمور ثلاثة : اللقاء ــ الحوار ــ الحب ؛ فقد أحبت حربى دون حوار معه يُشركه فى هذا الحب ، فلما لم يشاركها ما غاب عنه لغياب الحوار انقلب الحب كراهية حتى قبل مقتل زوجها البك بيد حربى ؛ ومع الكراهية تعذر اللقاء الذى من شأنه أن يبنى الحوار من جديد الذى به يشترك الكل فى توجه شعورى واحد جامع .

غاب الحوار ، فانتفت المشاركة الوجدانية وانقلب الحبُ كراهية ، ومع الكراهية استحال اللقاء ــ تلك بداية المأساة فى المأساة ــ لقد خلقت صفية من حربى « موضوع كراهية » دون علم منه بذلك . فلما أن وقعت حادثة قتل حربى للبك زوج صفية ؛ امتنعت صفية ــ للمرة الثانية ــ عن (اللقاء) « والحوار » وبررت كراهية قديمة بواقع جديد ، فتكون بذلك قد راحت تنقل الكراهية فى جنبات الحياة ، وهى كراهيةُ نشأت فى ذاتها بمعزل عن الحياة . فلما خرج حربى من السجن وأواه الدير ، انتقلت كراهية صفية إلى الدير بالتداعى والارتباط .

وانظر إلى البك الذى اكتفى فى حق حربى بالوشاية أو بالهاجس ، ونبذه من داره فامتنع « اللقاء » وأبى عليه « الحوار » ، وانفرد ــ فى غيبة اللقاء والحوار ــ بتشكيل وجدانى كاره حمله على التنكيل بحربى فى قسوة قضت على فاعلها وسلبت الضحية الحرية ثم الصحة ثم الحياة .. هى مأساة ثانية وُلدت فى غيبة « اللقاء » و « الحوار » لاختناق « الحب » .

حتى موقف الضابط حمزة ــ مأمور الشرطة ــ من عرض المطاريد الذهاب إلى سيناء ــ بعد كارثة النكسة للدفاع عن الوطن .. فقد قُوبل العرض « بالتسويح » وطرافة التعليق قال المأمور : ماذا لو أخرجوا اليهود بالفعل ثم بقوا هم فى سيناء ؟ كيف نخرجهم منها ؟ وكان المأمور يقول ذلك ويضع سبابته على رأسه[11] ومن ثم لم يكن « لقاء » ولا « حوارا » فتبدد الحب ، وظل المطاريد مجرمين خسرهم الوطن وخسروه إلى الأبد .

هذا هو « المضمون » : إن وراء كل مأساة يتصدع بها كل سلام يكون هنـاك الكفر بثـالوث اجتمـاعى : « اللقــاء » ــ الحــوار ــ الحب .. فاللقاء ضرورة للحوار ، والحوار جسر لعبور القيم ، وعلى رأسها الحب ، وتبقى المأساة ــ اية مأساة ــ مادام أننا .. نادراً ما نجتمع كلنا معا (= عدم اللقاء) .. واسأل نفسى (= عدم الحوار) إن كان مازال هناك طفل يحمل الكعك إلى الدير ــ فى علبة بيضاء من الكرتون ؟ ... وإن كانوا مازالوا يُهدون إلى جيرانهم فى ذلك البلح المسكر الصغير النوى ؟ (= الشك فى وجود الحب)[11] .

إن الوحيد الذى أدرك سر « التثليث الاجتماعى » الهادى إلى السلام وآمن به هو « الحاج » ــ والد الراوى ــ فهو لم يعدم « اللقاء » و « الحوار » و « الحب » مع الكل ، حتى مع مطاريد

الجبل ، فعاش فى سلام عام . ولنا على هذا « الحاج » ملاحظتان تثريان « المضمون » هما :

١ — لقد وُفق إلى معادلة تحقيق السلام الاجتماعى ؛ فإن وضوح عقيدة « التوحيد » فى وجدانه هداه إلى سر « التثليث الاجتماعى » وهو الأمر الذى من شأنه أن يحيل شعار « وحدة الهلال والصليب من صيغة جوفاء إلى حياة وملاء » .

٢ — إن بهاء طاهر لم يجعل لهذا « الحاج » اسما ، وكان التنكير قصدا للتعميم . فقد أراد المؤلف أن يقول إن الصيغة الناجحة التى حقق بها هذا الرجل سلامه هى ما يجب على الكل الأخذ بها .

وقد صب المؤلف هذا « المضمون » العميق فى شكل بسيط ، وقد بنى هذا « الشكل » على صورة « تجربة علمية » ؛ الفرض Hypothesis الأساسى فيها يقول إن السلام الاجتماعى يتحقق فى ظل عناصر ثلاثة : « اللقاء » و « الحوار » و « الحب » . واختار لتجربة هذا الفرض عينة Sample راعى فيها أن تكون شاملة للجنسين ، فعن الإناث صفية ، وعن الذكور (البك) .. وأن تكون ممثلة للدينين ؛ فعن الإسلام « حربى » وعن المسيحية « بشاى » .. وأن تكون ممثلة للمدنيين والعسكريين كذلك ثم جعل من « الحاج » عينة ضابطة Control sample باعتباره الحالة السوية التى أدركت معادلة السلام الاجتماعى وحقيقته فى حياتها .

ثم راح الكاتبُ ينسج خيوط الرواية من خلال « التنويع التجريبى للمتغيرات » :

١ — غيَّبَ عناصر اللقاء والحوار والحب عن صفية ، فانظلم حربى .

٢ — ثم غيبُ نفس العناصر السابقة عن « البك » فانظلم حربى ايضا .

٣ — فلما حُرم حربى هذه العناصر أو حيلَ بينه وبينها ، قتل البك وأصبح موضوع ثأر لصفية .

٤ — ثم حُرمَ « بشاى » نفس هذه العناصر عندما كبرت به السن وما عاد يخرج للقاء الناس ، وغاب عنه الحوار مع الآخر لما مات حربى ، واقفرت الحياة حوله من الحب ... فجُن الرجل .

٥ — ثم جعل الضابط « حمزة » مأمور القسم — يأبى توظيف هذه العناصر مع المطاريد ، فبدد فرصة لإصلاحهم وكسبهم ، فأنزل ظلما عليهم لقد دارت « العلة » Cause مع « المعلول » Effect « عدما » — كما يقول المناطقة المسلمون — ولما توافرت « العلة » — اللقاء والحوار والحب — عند « الحاج » تحقق « المعلول » — السلام الاجتماعى — فتكون « العلة » قد دارت مع « المعلول » وجودا .

وقد ضمن المؤلف لتجربته العلمية الروائية حيدة وموضوعية ، إذ أشرف على أدائها لنا « راو » صغير السن عديم الخبرة ، يجيد الملاحظة ولا يقوى على إدخال ذاتيته فى تأويل أو تشكيل ما يحدث ، مما خلق انطباعا بأن الوقائع التى تعرضها الرواية تعبر بنفسها عن نفسها .

وقد ظلت « اللغة » فى الرواية فى مستوى الراوى دائما — من الأعدادى حتى التخرج من الجامعة — كما أنها جاءت عاكسة لبيئة الأحداث على نحو جيد .

... هكذا كانت الرواية تعبيرا أدبيا بمنهج علمى عن اعتلال السلام الاجتماعى بين كل الناس .. لقد مرض السلام فى نفس « خالتى صفية » وفى « الدير » لقى نحبه .. إن « خالتى صفية والدير » بداية ونهاية للسلام الاجتماعى .. لكن بالتحليل والتشخيص العلمى يبقى الأمل فى البعث الجديد ... « يا ولدى .. عندى أمل فى حسان عندما يتعلم ... عندى أمل عندما تكبر أنت ويكبر هو »(١٢) .

الهوامش

١ — بهاء طاهر — خالتى صفية والدير — دار الهلال ١٩٩١ — ص ٤ .
٢ — الرواية ص ٢٣ .
٣ — الرواية ص ٨٠ .
٤ — الرواية ص ٩٩ .
٥ — الرواية ص ١٢٠ .
٦ — الرواية ص ١٤١ — ١٤٢ .
٧ — الرواية ص ١٤٠ .
٨ — الرواية ص ٥٣ .
٩ — الرواية ص ٦٨ .
١٠ — الرواية ص ١٣٦ .
١١ — الرواية ص ١٢٣ .
١٢ — الرواية ص ٨٨ .



محاولة للقراءة فى عالم شاعر ينتمى للسبعينيات ، تلك الحقبة التى تغير فيها الشعر كلياً من ناحية المعيار والفهم والتأمل .

آليات .. الواقع والرمز فى العالم الشعرى لحسن طلب

عبد الرحمن أبو عوف

كاتب وناقد مصرى وله العديد من المؤلفات.

فـ تحاول هذه الدراسة ان تستعيد وتبرز الجانب الاعتقادى ذا الدلالة والقصد والمعنى فى إنجاز وإبداع الشعر الطليعى الحداثى ـ حسن طلب ـ ولعل إيرادنا وكشفنا عن هذا البعد المعقد من الرؤية والتى حكمت وشكلت آليات وفضاء عالمه الشعرى المتعدد الحيل بالصورة والرمز والمجاز وفنون التجريب اللغوى ، لعل كل ذلك يقيم الاتزان والتعادل ويرد بحسم على التيارات النقدية الشكلية وحيدة الجانب فى النظر والتناول والغارقة فى التحليل اللغوى وتأمل ماهية اللغة فى مستوياتها المختلفة .. والتأمل البنائى فى النص وفقدان الثقة فى نظرية المحاكاة بفعل الشك الذى يحيط بقدرة البشر على التوصل إلى المعرفة على المستوى الأنطولوجى (أى معرفة العالم وما يحتوى عليه هذا العالم من ظواهر) من جانب وقدرة اللغة على محاكاة موضوع المعرفة من جانب آخر ،

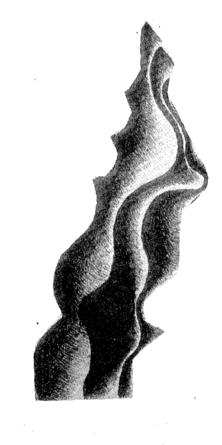
■ وتفرط وتغالى هذه الاتجاهات الشكلانية فى إيراد عبارات غامضة مجانية كالقول بأن (الشكل هو الذى يولد المضمون لا العكس) ويحطم اللغة من الداخل ، والإصاته فى الإعتماد على الحرف وعلامات التنصيص ، بحيث

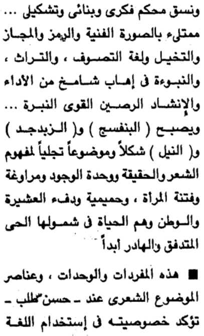
تصبح القصيدة تجربة غامضة لشعور غامض ، فالأساس هو الإيقاع النابع من أعماق مجهولة لدى الشاعر ،

■ والواقع أن هذه التيارات المثالية تفشل فى تحديد المشاكل الحاسمة المتعلقة بالشكل وتغمض عينيها عن الجدلية الكامنة فيه وتقدم لنا عن طريق المبالغة فى أهمية الاختلافات فى الأساليب إستقطاباً زائفاً يخفى المبادىء المتعارضة وتكمن تحتها فعلاً

■ وقد رجعنا لنماذج من هذا النقد الشكلانى الإجرائى لحسن طلب عند .. سيزا قاسم دراز ، ود . محمد عبد المطلب فى حين حاول .. كل من الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى ود . شكرى عياد ولحد ما رجاء النقاش أن يبرزوا الدلالة والقصد والمعنى فى عالمه الشعرى ... ويؤكدان بذلك أن الشعر العظيم .. الشعر الذى ينشىء العالم مستتر فى أعماق الكون .. هو شعر الموقف من قضايا العصر وهموم الشعب الذى ينتمى إليه الشاعر

■ وسوف نتوقف بالتحليل والتفسير عند أبرز دواوين حسن طلب (سيرة البنفسج) و(زمان الزبرجد) و(لا النيل إلا النيل) لنؤكد أن الشاعر يدرك جيداً .. أن الفن الحديث ليس له بالضرورة سحره بالنسبة للأقلية ، فالفن الحديث يمجد . بفنية معقدة الظواهر التى لابد أن تبدو كالكابوس بالنسبة للمثقف الذى ليس له منظور بالنسبة للمستقبل ، فبينما تحول الواقعية النقدية التقليدية العناصر الإيجابية والسلبية للحياة البرجوازية إلى مواقف (نمطية) وتكشفها على حقيقتها ، تمجد الحركة الحديثة بحيلها الجمالية ، انحطاط الحياة البرجوازية ذاتها وخواءها





■ فى الدواوين الثلاثة ... ثمة وحدة ونسق محكم فكرى وبنائى وتشكيلى ... ممتلىء بالصورة الفنية والرمز والمجاز والتخيل ولغة التصوف ، والتراث ، والنبوءة فى إهاب شامخ من الاداء والإنشاد الرصين القوى النبرة ... ويصبح (البنفسج) و(الزبدجد) و(النيل) شكلاً وموضوعاً تجلياً لمفهوم الشعر والحقيقة ووحدة الوجود ومراوغة وفتنة المراة ، وحميمية ودفء العشيرة والوطن وهم الحياة فى شمولها الحى المتدفق والهادر ابداً

■ هذه المفردات والوحدات ، وعناصر الموضوع الشعرى عند ـ حسن طلب ـ تؤكد خصوصيته فى إستخدام اللغة كمنجز مرئى .. وفى الإقتدار الفائق باللعب بالحروف والألفاظ والإيقاع ليشكل إستعراضاً لجمال يتقلب بحرية فى أوضاع شتى كلها فاتن ، يقصد ويرمز لأكثر من معنى ودلالة يتراكم بعضه فوق بعض بحيث يجبر القارىء على أستعادة القراءة ليدرك المغزى البعيد ،

ولنحاول فى ضوء هذا التفسير الأولى قراءة التكوين الذى يشكل فضاء كل من الدواوين الثلاثة وتقوم على حركات متتالية ،

فى ديوان (سيرة البنفسج) نتعرف على القصيدة البنفسجية

يقول : **هذه قصيدة القصائد**
ومجمل الطيوف فى الحروف
تلك اول القطوف
واستسلامة الخالد للبائد
اسلمنى الطيف إلى الحرف
فلذت بآلاء الباء
كانت تتبرج فى مستويات الضوء الحى

آليات الواقع والرمز

وتاخذ زينتها من ابهة الماء

ويقول ايضا ! وتوغلت ..

فارجعنى الحرف إلى الطيف

فغدت لآلاء الباء

كانت تبتل فى محراب الحاء ..

راتنى

نهضت فنهضت

وكانت تنتظر البرق فاومضت

راتنى اكثر فانتفضت

■ هذا التعريف بالقصيدة يشمل القضية التى يطرحها شعر حسن طلب ـ أو بالأحرى التحدى الذى تثيره أعماله .. فما هى العلاقة بين الحياة التى يستنشقها هذا الشاعر وبين الكلمات التى يطلقها نفير اشعاره ؟ ما هى العلاقة بين عالم أشعاره وبين تجارب حياته ؟ .. غير ان المهمة هنا شاقة بشكل خاص عندما يتعلق الأمر بشاعر حرص دائما على الحيلولة دون الربط بين شخصيته الإجتماعية وبين أعماله الشعرية .

■ ولعل ما قاله شكرى عياد صحيحا .. عندما تساءل « أتراه يحدث نفسه بأن الحروف لها قوة تفوق قوة الجمل والكلمات ، قوة اللغة المحبوسة فى قيود المنطق ، أتراه يحدث نفسه بأن فى الإمكان العودة بلغة الشعر إلى لغة السحر ، حيث تستنزل القوى الخفية من عالم الغيب ؟)

■ لنقرأ تنويعا آخر لمفهوم الشعر الحداثى عند حسن طلب .. عندما نتأمله نجد عملية شحذ الإحساس باللغة .. لمجرد إعادة الوعى بهذه اللغة من جانب ثم توليد لغة بكر طازجة شفافة من جانب آخر

■ فى ديوان [زمان الزبرجد] وفى قصيدة أولى الزبرجدات يقول : تبرجت القصيدة لى

وكلمنى الزبرجد

قال : من تهوى

فقلت غواية

فى غير وقت الغى .. تذهب بى فاذهب

قال : من اغواك

قلت : الشأدن الأحوى ..

فدس تميمة فى الكف

اطلعنى

على رمز لمرموزين

اقرانى سلام الحرف

قال : لأمر تطّبيك الآن اشكال

بلا فحوى

□ ويتعمق المعنى أكثر فى قصيدة ـ زبرجدة إلى أمل دنقل

■ يقول عند ، القريض

فيوض الجلال

ومطلق آياته

وغموض الجمال

إذا شف عن ذاته

إنه كالزبرجد فى الرونق المحض

او كالبنفسج فى الروض

وهى الرياضة والمستراض

ويقول ! كل اعتراض

جمال تخلص من ربقة الشكل

وهو جلال تخلص من قبضة الكل

أما فى ديوان [لا نيل إلا النيل] فيثبت ـ حسن طلب أن الشعر لديه ليس تأليفاً او خلقاً فى اللغة بل هو تعبير عن معنى وتصور وموقف . وانتماء ،

■ يقول : كنت مشدوداً إلى حافر عنزة

ارقب البرق من الشرق

أهز النيل هزة
يتهاوى البرق ناراً فى العيون المشمئزة
ويميل الليل عنى
مبحراً كنت من النيل
إلى ساحل غزّة
حالما كنت اغنى
هاتفاً كنت بآلاف الحروف المستفزة
فترى
هل ينسخ الحرف بحرف
وترى
هل يمنح النسر اوزة

■ تلك رؤية ومفهوم الشاعر ومفهوم الشاعر لجوهر وهوية الشعر ، فهو برغم تأكيده الوظيفة الحاسمة للغة لا ينفى الموضوع أو التصوير غير أن الشعر لديه رسالة الشاعر وغايته بكل ما يتوق إليه من جمال وحكمة وخير ونظام ،

صحيح أن ! حسن طلب ـ يتمرد على المفهوم الساذج الآلى لعملية التعبير عن الواقع الآنى الجزئى .. ويقدم مفهوماً جدلياً للتعبير يثبت وينفى ويستوعب شمول الواقع ، العينى والمتخيل الوهمى والحقيقى الجزئى والكلى النسبى والمطلق وقد يدفعه فج ورتابة وتدنى الواقع للهذيان والعبث والمخاتلة فى إستخدام عبارات وتراكيب لغوية غامضة ، وصور نابعة من عالم اللا وعى والحلم غير انه يكتم الما ممضاً وثورة عارمة ، ورغبة فى إستعادة الآمال الضائعة والتبشير بمستقبل أرقى وأكثر حرية وبهجة وتقدم للإنسان

وتعطينا هذه المقدمة عن القصد والدلالة والمعنى الشعرى عند حسن طلب ـ الضوء الكاشف عن تجربته وتجربة جيله ونوعية الاختيارات الحياتية والسياسية والفكرية التى شكلت فى النهاية نوعية وتفرد وخصوصية عطائهم الشعرى الطليعى

إنه الجيل الذى تفتح وعيه على الانهيار المريع لمشروع النهضة والتجرد الناصرى عقب نكسة وهزيمة ٦٧ وإنكسار الأحلام والطموحات لثورة ٥٢ التى غنى لها جيل صلاح عبد الصبور ، وأحمد حجازى أعذب الأناشيد ، وكان عليه أن يعانى ويتمرد ويرفض حصاد الثورة المضادة بقيادة السادات منذ السبعينيات والتى ادت إلى قبح وعقم وسرطان الانفتاح الاستهلاكى ودولة العلم والإيمان ، وعودة أصحاب المصالح والصلح مع إسرائيل والمهادنة والتمزق العربى والتبعية لأمريكا وتحكم وسيطرة مافيا النظام العالمى الجديد وذروته فى إستخدام مصر قلب العروبة لضرب مقدرات الشعب العراقى لتمرده على سفه دول الخليج ومدن النفط قواعد الاستعمار الأمريكى والمصدرة للحركات السلفية والإرهابية الإسلامية ،

■ وحسن طلب ، برغم معاناته أكثر من ابناء جيله لكل هذه التمزقات والقلقلة والانهيارات لا يرتفع صوته بنبرة زاعقة عن تجربته الممتلئة والدالة عن معاناة هذا الجيل ويكفيه انه كان واحداً من المثقفين الذين جُنّدوا فى الجيش فى سنوات حرب الإستنزاف المجيدة وشارك فى حرب ٦ أكتوبر وملحمة العبور وتأمل فى حزن وسخط حصادها وإجهاضها على أيدى السادات وصديقه كيسنجر .. وأخيراً راى العلم الإسرائيلى يخفق على أرض مصر

■ ولأن لكل جيل فى كل فئة إجتماعية فى كل لحظة تاريخية من حياة الكلمة الأيديولوجية لغته زد على ذلك أن لكل عمر فى الواقع لغته ومفرداته ونظام نبراته الخاص التى تتغير تبعاً للشريحة الاجتماعية ،

■ فلقد خلق وشيَّد ـ حسن طلب ـ أسطورته المفارقة للواقع والدالة عليه فى نفس الوقت . فى الرمز بسيرة البنفسج ، وزمان الزبرجد وأخيراً .. النيل .. ليقرأ ويتأمل ويسجل ويغنى أحداث الوطن والأمة العربية .. وكل ذلك فى شعر يدعونا إلى الصيرورة أكثر مما يدعونا إلى الفهم ، شعر يضع على عاتقه مهمة إعلاء شأن الكائن على حساب الملكية ، وهو يعبر عن الحاجة إلى تحقيق الكيان الإنسانى فى مواجهة كل ضروب الإنسلاخ وتتحكم حركة عصرنا فى حركة الشعر .. فبقدر ما يتحول الإنسان إلى جزء من الكون يتضاءل رويداً رويداً .. بقدر ما يعبر الشعر عن الحاجة إلى ربط الأنا بالحياة الشاملة التى نحياها كوجود وكارتقاء بالكائن ، ويتغاطى الشعر شيئا فشيئاً عن نقل الواقع أو التعبير عنه لكى يخلق ويتغنى بعالم أكثر صدقاً .

فى قصيدة عروبة البنفسج : إدانة وتعرية للواقع العربى المهان .. الممزق ...

يقول : فى زمان التبرج
والسكون الذليل
يستطيع البنفسج
ان يكون البديل
يستطيع البنفسج أن يستعمل
ويصنع حيز الوفاق
يستطيع ـ إذا شاء
أن يستدل

آليات الواقع والرمز

ويجمع الملايين في غمضة ومضة
فالبنفسج ضد الشقاق

■ ويقول : كانت الأرض صومعة
والسماوات من فوقها سعة
والبنفسج يطلع في افقها
مرة كل عام
آه كان البنفسج مملكة والمدى ملكة
من نخيل الحجاز إلى برتقال الشام
يشهد النهر ان البنفسج كان الغمام
وماء الوئام
وامس رأيت البنفسج يبكى الطلول
البنفسج كان مُكباً على ذاته
كان يبكى دماً .. ويقول
من شطوط المحيط ـ المحوط
إلى الأرخبيل / العليل
امة غمة ونداء ثغاء
وقول كثير وفعل قليل
إنها مدن فتن
يتالف من دودها عطنِ
لذلك لا يستطيع البنفسج ان يشمعل
ولا ان يستعمل
ويركب دبابة
ليحرر سيناء والقدس
يصعد صوب الجليل
البنفسج لا يدعى ذلك الشرف المِمكن
المستحيل
هل بوسع البنفسج
ان يكون البديل
في زمان التَّبرج
والسكوت الذليل

■ واعتراف الشاعر الصريح بهذه التناقضات يعنى أن الروح قد تخطت في الواقع هذه التناقضات ...

■ وعند (حسن طلب) ترى المأساة المضطربة للميلاد .. بينما نجد في شعر بعض الواقعين الأخلاقيين الحقيقة الجامدة للنهاية فهم يندبون فوق الميت مُغنِّين او ساخرين

■ وكما قال [شكرى عياد] فزمان الزبرجد ـ زمان غاضب .. ساخر ملؤه التحدى .. زمان لم تعد القصيدة فيه مكتفية بذاتها ـ لم تعد تأتى من العدم لتصنع العدم

— ومن اين يجيء الشعر ؟
من وهج في الصدر
يترعرع بين الأضلاع
ويقتات بماء الأنسجة الحية
والشحم المر
فينهض كالعشب الحر
ويخضر ويخضر
ويركض كالمهر
إلى ان يستبدل — إن شاء ـ
باحرار الوطن العبد
عبيد الوطن الحر
اريد ان اكتب شعراً
قد يسوس
لكن لا يساس

تلك هى القصيدة الأساس

■ وقصائد ديوان [زمان الزبرجد] تشكل سبيكة واحدة أو قصيدة طويلة أو ملحمة حزينة للإنسان العربى من خلال تجاربه وحضارته ، إنها أسطورة عصر الهزيمة المناسبة لعهدنا الراهن لأنها تجعلنا نحس ونعيش تلاطم أمواج التاريخ ، وتدفع إنطلاقاتنا نحو الطموح ونحو النشوة بالحياة رغم كل شىء ،

هن ، ويهون ، وهان
دع عنك الشعر
وقل
إن الكلمات هوان
والتاريخ العربى هوان
والخيل العربية
والأنساب ، الألقاب
فقحطان وعدنان

فى الذلة سيان
وإليك البرهان
عرض فلسطين العربية
ينتهك
وعورة لبنان
تنكشف الآن
فدع الشعر وقل
ذهب العرب / العرب
وجاء العرب / الأمريكان
عربى
ثلاثة اعراب
عرب .. عربان
خن ، ويخون وخان ، ٤٨ ، ٥٦ ، ٦٧ ، ٧٣ ٨٢

نفس المشهد والعينان هما العينان

■ يبدأ كل شىء معطى عند ـ حسن طلب ـ بالنفى والتمرد والغضب وبالوعى بأن هذا العالم غريب عن الإنسان المصرى العربى وذروة إكتمال هذا الشعور والوعى نجده فى ديوانه الأخير ، المجيد ... [لا نيل إلا النيل]

■ إن ثمة وحدة متسقة متناغمة ومتنوعة من الرؤى والصور وترميز اللغة فى هذه الصلوات والأدعية والأناشيد ومناجاة النيل أصل التكوين لجسد الوادى وشخصية وأدومة مصر ، وما يمر ويتعاقب عليه من أحداث ومحن تاريخية وسياسية وتحولات ، وكل ذلك فى اداء ومنسخ شعرى يدرك وظيفة الشعر وهى أن يخرج الفكرة الفردية من حصار وقائع الحياة اليومية ويعطى بأجنحتها المحلقة حرية الحقيقة الكونية

■ إن الحركة الأولى فى هذه السيمفونية الشاعرية عن النيل تبدأ بقوله

واقفاً كنت ـ على عقرب ساعة
استعير الوقت من مقبل عمرى
من بقايا الزمن المنسى
من عهد الرضاعة
مستضيئا ـ كنت بالطمى
وما يسطع فى الضفة دونى
غاضباً ـ كنت اغنى
رافضاً كنت لأنصاف الحلول المستطاعة
فترى
هل ينقع النيل صدى ؟
هل يستمر الليل
فى طهو المجاعة

■ ومن يقرأ قصيدة [قلت .. وقال النيل] حيث يقول ـ حسن طلب النيل نيلاً لم يزل

وانا اميل الآن بين الضفتين الأوليين
واهتدى
ساعود بين الضفتين واعتدل
يقف النيل ويجرى
ينكص النيل نكوصاً
إن وهبت النيل عمرى .
باعنى النيل رخيصاً
والنيل نيلان
الذى يستثمر الفرعون ديمته
فتثمر
والذى بالبرق يرفا للرعية جرحها
هذا هو النيل الذى يصل الجراح
فتتصل

■ من يقرأ هذا الشعر .. يدرك أن لغة العصر ـ الفئة الإجتماعية الجنس الأدبى .. الإتجاه .. إلخ لا يمكن تحليل أى قول فيها تحليلاً متخصصاً موسعاً إلا بعد الكشف عنه بوصفه وحدة متناقضة متوترة للإتجاهين المتصارعين فى حياة اللغة ، لغة الصورة ـ الفكرة والمنجز المرئى ـ لغة لها وجود تشكيلى تخاطب الوجدان والعقل والبصر

■ وكما كان البنفسج ، والزبرجد ، رمزاً ومحوراً فى شعره وموضوع محاورة وتأمل بينه وبين الشعر والمراة والوطن والعالم والوجود .. فالنيل هنا رمزٌ ودلالة لكل هذا الهم الخاص والعام

■ إنه يغضب ويثور ويهدر باللعنة للإنهيارات والإمتهان فى جدل العملية الإجتماعية الذى ساد حياتنا منذ السبعينيات وحصار الثورة المضادة الكئيب ،

■ وفى قصيدة صارخة [قبل السبعينيات يتحدث عن نفسه]

■ يقول : **فى الزمن النحس**
من السبعينات الأنحس
ذيل يتراس
يتسلل بين الوقتين
ويسرق تاج الوجهين
ويصعد نحو الكرسى
ويجلس
والنيل يسيل كما يسيل
فلم يتقلب فى مجراه
ولم ينبس
ويقول : فى السبعينات السوداء
من الزمن الأسود
مسخ يتسيَّد
يتنكر فى زى المصرى
يتاجر بالأوطان
وقد يتستر بالأديان
يصوم ويسجد
والنيل يسيل كما كان يسيل
فلم يتقلب فى مجراه
ولم يتمرد

■ والنيل يرفض الإرهاب والعنف وإغتيال المثقفين كما فى قصيدة [الحاكمية للنيل] والمهداة إلى الطبيب برزى النحال والكاتب فرج فودة وجميع شهداء الإرهاب فى الأمس والغد يقول ـ حسن طلب .. فى مرارة

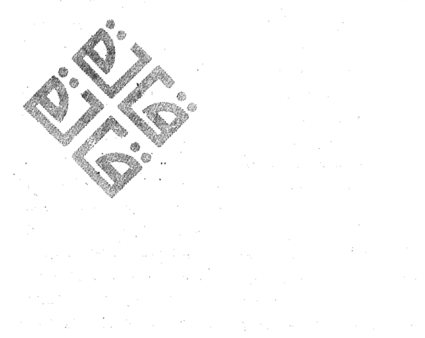
■ قال : صف النيل
قلت ! اغتيل
واضفت ! أجل للنيل يد
لكن لا كالأيدى
فعلام يشير النيل إلى المارّة
كيف يمد النيل يديه
ويستجدى
هجموا وقد أخفوا شواربهم
وزادوا اللحى طولاً
فزادتهم نكالة
خطفوا عروسك وأستباحوا التاج
سوف يتوجون أميرهم ويبرجمون
يجهزون وليمة
ويزوجون الكركدن بها الغزالا

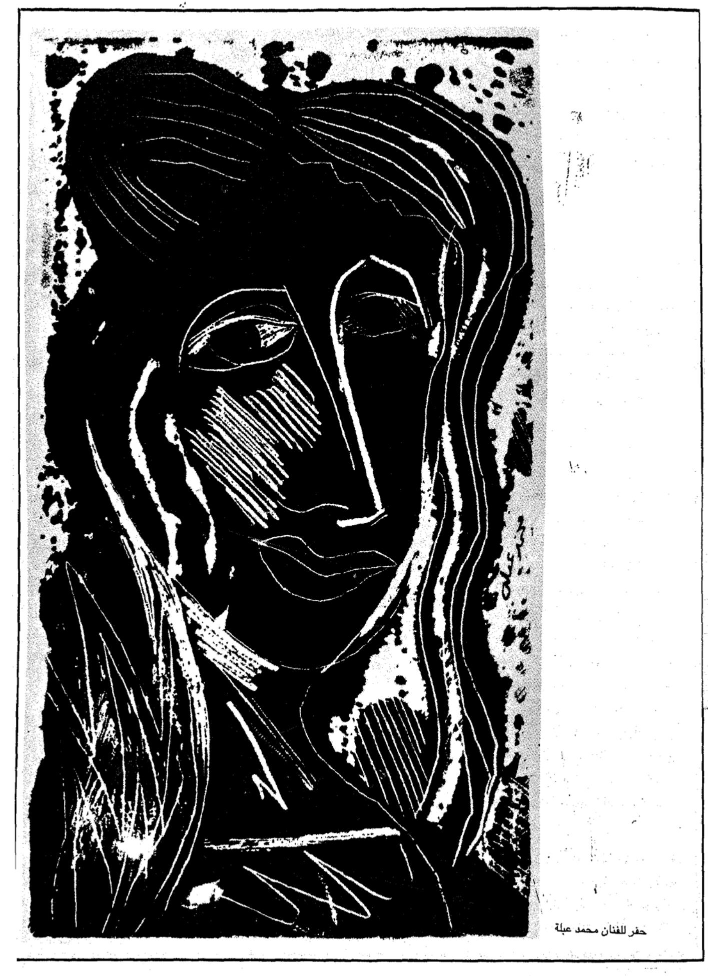
■ ويبقى من إنجـاز ـ حسن طلب .. جـرأته المحققـة فى ديوانـه . [آيـة .. جيم] حيث تجد طموحا للقيمة المركبة للحروف ، يدل على أنه تمثل ما خلف لنا القدماء من إبداع فكرى وأدبى وتشكيلى ينبغى على المعاصرين أن ينظروا فيه .. إذا أرادوا أن يجيدوا اللعب بالحروف وينفذوا إلى أعماق الـدلالة المكنـونة .. إنها البلاغة المعاصرة .. غير أن قـوى الظـلام والجـهـالـة صـادرت هـذا الديوان ... وهذا يحتاج بلا جدال إلى دراسة مستقلة عن الثورة التى أحدثها الشاعر فى فقه وأجرومية اللغة والـوزن والصورة والمجاز ،

.....

■ لقد حاولنا فى هذه الدراسة .. إبراز الوجه الآخر المضىء لصوت وإنجـاز ـ حسن طلب .. فى شعرنا المعاصر .. هذا الوجه المقـاتل من أجـل قضايـا سعيه والذى غيبته المناهج الشكلية والألسنية والبنـوية والتفكيكيـة التى لم تفهم أن الحـداثة عنـد حسن طلب ـ ليست فى رفض الواقع بل فى رفض المفاهيم البالية النفعية فى التعبير عن الواقع

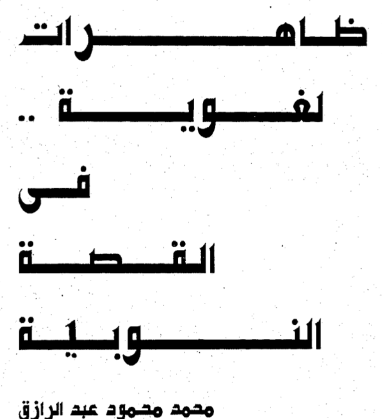
■ ومما أوردناه من نمـاذج شعره يؤكد مدى التصاقه بالواقـع الإنسانى المصـرى وتصويـره الصـادق الأمـين العنيد للحياة بالفعل لا بطريقة جامدة أو ساخرة ولكن بمحاولة نضالية جادة لإظهار الواقع فى مرآته كخطوة لتخليصه وإستـرداده مـن جـديـد بقـوة الحقيقة ...■





حفر للفنان محمد عبلة

لا شك أن الرواية والقصة فى النوبة أصبحت تشكل عالماً فريداً، منذ محمد خليل قاسم حتى حجاج حسن أدول وهنا دراسة تحاول أن ترصد عالم الأدب النوبى من خلال اللغة .



ظاهرات لغوية .. فى القصة النوبية

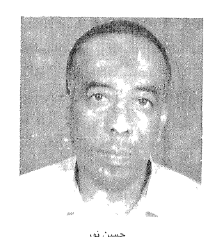
محمد محمود عبد الرازق

تفرض رواية : «الكُشَر»[١] (بضم وفتح) على قارئها الدخول إليها من مدخل اللغة النوبية . وعلى وجه التحديد : مدى استعانة كتّاب القصة النوبية بها . وذلك - لا ريب - لغلالة شفيفة ساحرة تلبسها العبارة عند المتلقى غير الخبير بأسرارها . وربما كان هذا هو السبب الذى جعل تى . إس . إليوت يستعين ببعض اللغات الميتة ، وبعض اللغات الحية غير العالمية مثل السنسكريتية منذ قصيدة : « الأرض الخراب » . ولما تبثه من « نغم شجى » لدى كاتبها ومتلقيها النوبى الذى عايش بيئتها على أرضها أو خارجها . وكلما كان على وعى بأبعادها ومدلولاتها النفسية ، كلما أحسها وانفعل بها وتمثل روحها مع اختلاف المواقف والسياقات . يقول جمال محمد أحمد - وهو كاتب نوبى يكتب بالإنجليزية - **لابنته** ، بعد إيراد عبارة نوبية : « ولكنك يا ابنتى لا تعرفين ما أقول ، فلقد اختطفتك المدنية اختطافا من القرية وما عاد لهذه الأنغام الشجية معنى لديك »[٢] .

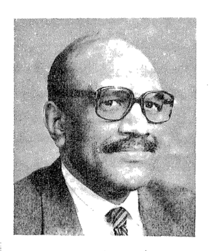
واللغة النوبية لغة حديث وليست لغة كتابة . وتجرى محاولات منذ فترة لتقعيدها وكتابتها بالحروف العربية . لكنها محاولات كسولة خاملة بعد فقد

الدافع والمعين . الدافع الذى كان يحث بعض الأبناء الطيبين على نقل الفلكلور النوبى بلغته الأصلية . والمعين المتمثل فى المنظمات الثقافية الحريصة على جمع التراث حيا ، لا جثثا محنطة فى توابيت غريبة . وقد نتباكى كثيرا على اللغة النوبية ، كما تباكينا طويلا على اللغة القبطية ، التى قبض الله لها أخيرا عصبة مؤمنة فى « المعهد القبطى » تحرص ـ لله والوطن ـ على تطويرها وتقديم العون للراغبين فى تعلمها . والغريب أن بعض النوبيين أنفسهم ينظرون إلى اللغة النوبية نظرة متعالية . إدريس على ـ المتمرد دوما ، الناظر خلفه بسخط ، وأمامه بغضب ـ يسميها « رطانة » . فى روايته : « دنقلة »[٣] يقول الشخص المحورى للشرطى المحقق : « تحدثت بالعربى وليس بالرطانة »[٤] وتتكرر هذه اللقطة فى السرد عدة مرات ، مما لا يدع مجالا للشك فى أنها تعبر عن رأى الكاتب لا الشخص المحورى وحده .. وحتى لو كانت تعبر عن رأى الشخص المحورى ، فإنه ـ فى نظرنا ـ متوحد مع الكاتب . ويحدثنا الكاتب عن أحد مدرسى القرية الغرباء فيقول : « مليجى أفندى هذا كان يحبه ويؤثره على باقى الأطفال ويرسله للقرية لشراء البيض والدجاج وكان يتعلم منه الرطانة .. »[٥] ويتحدث عن موقف أحد شخوص الرواية من السلطة فيقول : « وحين تقدم منه عسكرى ليضعه فى البوكس ، تراجع للوراء سابا بالرطانة ، سبابا فاحشا ، لو عرف الضابط معناه ، لأمر برميه بالرصاص فورا »[٦] . ثم يذكر أنها لغة ، لكنه يعود فى الجملة التالية مباشرة ليذكرنا بأن هذه اللغة هى الرطانة : « لو أن الدمرداش الذى نعتوه بالخواف

حجاج حسن أدول



حسن نور



إدريس على

انسحب لداره ونام مثل غيره بعد سب المغيرين بلغة يجهلونها ، لما كانت الحكاية تستحق مجرد التعليق لأن إهانة الغير بالرطانة ليس عملاً بطولياً فالنساء يفعلن ذلك مع الغرباء والباعة حين يتعرضن للمعاكسة أو الغش »[٧] ثم يعود مرة أخرى ليؤكد أنها لغة ، ولغة لها جذورها . وهذا ما يحمله على التساؤل عن علاقتها باللغة المصرية القديمة ، وإن ظل يتعامل معها من عل . فأثناء محاولة الفارين اجتياز الحدود المصرية السودانية ، أمرهم الدليل بالتوقف ريثما يستطلع أمر غبار كثيف بدا فى الأفق وظنوه سيارة مخابرات الحدود . وعندما أطمأن الدليل « عاد يغنى بلغة البشارية وقلده النوبيون بلغتهم . ما أصل هذه اللغات وما علاقتها باللغة المصرية القديمة ؟ »[٨] .

اعتاد كتّاب القصة النوبية تطعيم أعمالهم ببعض مفرداتها وعباراتها ، بعد أن مهد لهم محمد خليل قاسم السبيل بروايته : « الشمندورة » ومجموعته : « الخالة عيشة » . وتبعه نفر من أبناء النوبة نذكر منهم : إدريس على وحسن نور وحجاج حسن أدول ويحيى مختار وإبراهيم فهمى . وقد أغنانا أدول عن البحث والتحرى عن معنى « الكشر » حينما قال على لسان عبيط القرية : « لكل باب كشر أى مفتاح يفتحه ، وأيضا لكل أشكال كشر ، أى مفتاح يحله ويرفع بلاويه »[٩] . ويلجأ أدول ـ أحيانا ـ إلى الترجمة ،، وهى أضعف الإيمان . فالأولى طرح اللغة التى تحتاج إلى ترجمة ، وإثبات اللغة المترجم إليها ، كلما استطعنا إلى ذلك سبيلا . وتحدث الترجمة ـ أيضا ـ داخل اللغة الواحدة ذات اللهجات

ظاهرات لغوية ..

المتعددة . فقد يميل الكاتب إلى اللفظ المحلى لما يحمله من دلالات وإيحاءات ينوء بحملها اللفظ الفصيح . أو هكذا يرى . وقد لجأ بعض كتّاب الجزيرة العربية والعراق إلى التهميش ، لعلمهم بعدم انتشار لهجاتهم على الألسنة كاللهجات المصرية والشامية ، حتى يظل السياق للعمل الفنى وحده دون أن ندخل عليه ما ليس منه . وعلينا ألا نخلط بين هذا التهميش ، وقرينه الذى يلتحم بالسياق ، ويعتبر حيلة فنية يلجأ إليها بعض الكتاب المعاصرين لأسباب شتى .

وقد استعان حجاج أدول بالتهميش فى قصة : « الرحيل إلى ناس النهر » . أما قصة : « ليالى المسك العتيقة » فلم تتطلب إلا ترجمة كلمة واحدة فى الهامش هى « مدردم » بمعنى « ناهد » . وكانت سند سطر من موال نوبى عذب بالعربية : « البرتجان نهدك مُدرْدَمْ » ويذكرها الكاتب مرات أخرى : « نهدك برتجان مدردم » . ولم تحتج القصتانّ الأخريان بمجموعة : « ليالى المسك العتيقة »(١٠) إلى الترجمة فى الهامش لأسباب خاصة بهما سوف نستنتجها فى حينه . وهما قصتا : « أديلا يا جدتى » و« زينب أو بورتى » . ولقد تعرفنا على العديد من المفردات النوبية فى هوامش القصة الأولى : آشا : عائشة ـ سمك الفرىّ : سمك البلطى ـ الهامبول : مجرى النهر ـ أنا كورتى : الجدة كورتى ـ الفاركى : الخود ـ آشرى : الجميلة ـ العنجريب : سرير من جريد النخل ـ الكج : الحمار ـ سفين عروس : زفة ذات أناشيد صوفية ـ الكلوو : البئر ـ كلوو تو : ابن البئر ـ صابرية : اصبرى ، واعتقد أنها « صبرا » وليس « اصبرى » .

واستعان ادريس على بالهامش فى رواية : « دنقلة » فأضاف إلى معلوماتنا مفردات أخرى : الكشر نجيج : ورق اللوبيا ـ الميسى كول ـ المخبر ـ يابابديلى : يا خسارة ـ عيش الدوكة : خبز يصنع فوق صّاجة ـ عريس يسيطيبوا : عريس مبسوط . واستخدم الهامش لذكر اسم صوت : هيلوا .. هيلوا ، وهو « صرخة فزع » . ولإعلامنا بأن بعض الألفاظ أسماء لقرى نوبية أو قرية ناحية كوم امبو أو قبيلة ، أو للإشارة إلى إنها أسماء سيدات : حوشية وشاية . ولم يكن بحاجة إلى هذا التنويه خاصة أنه لم يشر إلى معان لها إن كان لها معنى معروف أو كانت تحريفا لأسماء مشاعة ، كما فعل أدول مع :آشا آشرى (عائشة الجميلة) . والكاتب يعرفنا بعيش الدوكة بقوله : « خبز من الدقيق يصنع فوق صاجة » . وعبارة : « من الدقيق » زائدة ، لأننا لا نعرف خبزا يصنع من غير الدقيق ، سواء أكان دقيق قمح أو ذرة أو شعير ، أودقيق شوفان أو موز أو بطاطا فى البلدان التى تصنع خبزها من هذه المحاصيل . و« فوق صاجة » ليس تعريفا شافيا لأن جميع الأفران ما هى إلا صاجات وإن اختلفت أنواعها وأحجامها . وقد ذكر أن « الجرسة » بمعنى « العيب » والصحيح أنها بمعنى « الفضيحة » . ولم يقلب العين همزة فى « عديل » ومعناها « محترم » و« عديلة » ومعناها « مع السلامة » . وهى بالنطق النوبى : « أديل » و« أديلا » وسبق أن ذكرنا أن لحجاج أدول قصة بعنوان : « أديلا يا جدتى » . كما ترجم ألفاظا فى غير حاجة إلى ترجمة ، إما لكونها عربية فصيحة ، أو معروفة فى اللهجة

المصرية ، مثل : الهوام الذى قال أن معناها « الحشرات الضارة » . والديوس بمعنى القواد . ووقع حجاج أدول فى نفس المطب حينما ترجم « الكاشف » بمعنى « الحاكم التركى » . وهى كلمة تركية معناها : « حاكم إقليم » . وكان فى غنى عن ترجمة « صابرية » بمعنى « اصبرى » لأن المعنى واضح فى السياق : « فى حضنها الهش أصابعها وأنفاسها الضعيفة على شعرى المسكوب .. تصبرنى جدتى : حفيدتى .. صابرية .. صابرية .. المكتوب .. مكتوب »[11] .

ويقع كثير من كتاب الجزيرة العربية والعراق فى هذه المطبات . وقد حرصت الكاتبة الكويتية ليلى العثمان على ترجمة بعض المفردات الشعبية ، بيد أنها تركت غالبيتها ، ربما لاعتقادها بعدم غرابتها . وعلى أية حال فقد فهمنا معظم الألفاظ الشعبية وسط سياقها لعدة أمور أهمها قيام الشخوص بالأفعال أو استعمالهم الأدوات ذات الأسماء المحلية . وبعض الترجمات الواردة بهوامشها لم تكن بحاجة إليها مثل : المسبح : الحمام ـ الجاثوم : الكابوس ـ مو : ليس أو مش بالعامية المصرية ومعناها « ما هو شىء » ـ الملفع : غطاء الرأس ـ فبعض الهجرات المتبادلة ، وخاصة بعد تفجر النفط لم تعد هذه المفردات غريبة على المشرق العربى كله . و « الملفع » فى العامية المصرية هو : « التلفيعة » أو « التلفيحة » بالحاء فى بعض البلدان . لكن ليلى العثمان تقصرها على المرأة فى قصة : « الطاسة » بمجموعة : « الحب له صور »[12] إذ تقول : « غطاء رأس المرأة » . ثم تصبغه باللون الأسود وتخص به كبيرات السن بقصة : « زهرة تدخل الحى » بمجموعة : « فتحية تختار موتها »[13] إذ تقول : « غطاء الرأس لكبار السن من النساء ولونه أسود » . وكذلك لم نكن بحاجة إلى شرح المفردات العربية التى لم تتغير مدلولاتها ، مثل الفعل : « طاح » ومن استعمالاته : سقط وهلك . و « البرمة » وهى القدر . و « الزبيل » وهو الزمبيل . وقد عرفت « العبدة » بأنها : « خادمة مملوكة » . والأدق أن نقول : « أمة » . كما أن شروحها لم تكن فى بعض الأحيان شافية .

ويلجأ بعض الكتاب إلى وسائل فنية للبعد عن الترجمة ، أو الحد من الإحساس بها . فعندما خشى عبد الوهاب الأسوانى أن تستعصى اللهجة المحلية على فهم القارىء ، حرص على تفسيرها مع عدم الجنوح إلى المباشرة . وكانت وسيلته إلى ذلك هى الشخصية الغريبة عن البيئة . فنراه فى : « سلمى الأسوانية »[14] يجعل شيخ عرب يفسر بيتين من الشعر العامى لقائد إنجليزى . ويأتى التفسير فى صورته العربية على لسان متحدث سمع بالواقعة . كما يمدنا أحيانا ـ بالمعلومات عن طريق التأملات : « سبحان الله .. هذا الرجل كما قيل لى ـ لا يقرأ ولا يكتب .. ومع ذلك يرد على من يحادثه ـ أحيانا ـ (بدور) منظوم يضمنه كل ما يريد أن يقوله .. ويقول (أدواره) فى جميع الأغراض بنفس القوة .. هل الموهبة وحدها لها هذه القوة ؟ .. هل هذا الرجل يعرف عن نفسه كل شىء ؟ .. ترى لو سمعته نادية .. ماذا كانت تقول ؟ هى لن تفهم بعض كلماته لأنها بلهجتنا المحلية .. كما قد يخيل إليها أن فى أوزانه الكثير من « التكسير » .. لكن لو شرحت لها بعض الكلمات الغامضة .. وأفهمتها أنه يدغم بعض الحروف عند نطقها فتبدو موزونة .. أنا واثق أنها ستعجب به .. »

إنه يريد بهذه الفقرة أن ينبهنا ـ أولا ـ إلى أن الأشعار المتناثرة فى الرواية مسبوكة سبكا متقنا ، وأن العيب فى قراءتنا لها بغير علم بأسرار النطق السليم للهجة المحلية ، وليس العيب فيها . كما يوضح ـ ثانيا ـ أسباب تفسيره لبعض الأشعار والتقاليد والأعراف والتقاليد المحلية . ونلاحظ أن الشخصية المستحضرة هنا أجنبية أيضا . وكان **الراوى** يقوم ـ أحيانا ـ بهذ الدور : دور الغريب عن البيئة المحتاج إلى الإرشاد والتنوير . إذ أنه قد انتقل عنها إلى الأسكندرية منذ صباه . ولم يعد يزورها إلا فى الأجازات الدراسية ثم الوظيفية ولأيام معدودات[15] .

وقد لجأ حجاج أدول إلى هذه الوسيلة فى : « أديلا جدتى » . فلقد هاجر والد الراوى إلى الشمال ، وتزوج من سكندرية ، أو « جورباتية » كما تقول جدته . وهى ـ كما تقول ـ « نعت تحقير أو تهوين من كل ما هو غير نوبى »[16] . وعندما صار صبيا اصطحبه والده لزيارة أهله فى النوبة ، واعتاد أن يقضى فترة من أجازته بها . فكان بحاجة إلى مترجم لشرح ما يستعصى عليه فى هذه البيئة الجنوبية . وما أن اختلط بأهله حتى أصبح يفهم بعض الكلمات ، كما نستشف من هذا الحوار :

ـ مهمد ، ذنب كا ـ كومّو .

فهمت ، مهمد ليس له ذنب . فوجئت بزينب تنظر إلى جدتها فى لوم وتعيد قول عواضة بصوتها الرقيق :

ـأيوه ، مهمد ، ذنب كا ـ كوّمو
قلبت جدتى شفتها السفلى فى اشمئزاز :

ـ إ م م م م . فارج . فارج
أى كلامكما فارغ . ثم نظرت إلى بعينيها تلك النظرة التى تثير معدتى وصرخت فى :

ـ أمك جورباتية ، خطفت أبوك من ناسه .(١٧)

وعندما انتقلت جدته إلى الشمال لعلاج عينيها ، أصبح هو المترجم لأمه السكندرية . قالت جدته :

صباح الخير جرباتيه جرىّ
نظرت أمى إلى فقلت :
ـ جرىّ معناها .. غبى .. أو عبيط .. خائب تقريبا(١٨)

وقد استعان إدريس على بهذه الوسيلة وهو يتحدث عن المدرس الغريب عن البيئة : « مرة سأله عن معنى (هانو ادول) فافهمه أنها تعنى الحمار الكبير .. ضحك .. ثم غضب ... واقسم أن يفصل فراش المدرسة أو يكسر رأسه .. »(١٩) .

وقد تكون الشخصية الغريبة عن البيئة هى القارىء نفسه ، الذى يقدم له الكاتب نصاً من بيئته . ويمنحنا أدول نموذجا طيبا لهذه الطريقة فى مفتتح قصته القصيرة الطويلة : « زينب أو بورتى » الذى ينهج فيها نهج المسامرة كعادة الحكاية الشعبية وهو يقدم لنا قصة من قصص السحر : « عندنا نقسمهم ثلاث ، (الآدمير) أى ذرية آدم ، نحن ونصفنا أشرار مثل قابيل والنصف الآخر أخيار مثل هابيل . ثم ساكنو النهر وقاعه ، وهم أيضا أخيار وأشرار . الطيبون منهم نسميهم (آمون نُتُّو) ناس النهر والأشرار نطلق عليهم (آمون دُجُرْ) قبيحو النهر . ونلفظ كلمة دُجُرْ سريعة عنيفة لنخلص منها كأنها وباء . ولكن مهما كان شر آمون دجر ، فهم لا يضرون إلا فردا أو اثنين من الآدمير كل بضع سنين . سواء بأخذهم فى مياههم غرقا ، أو بإلقاء عباءة الخبال عليهم فيصابون بالعبط . وأحيانا يخطفون الحلى من النساء ونادرا ما يخطفون فتاة جميلة ، وإن خطفوها لا يبقونها أكثر من عدة أيام . بعكس جانب الشر فى النوع الثالث من المكلفين ، وهم أهل التيار . أعوذ بالله أعوذ بالستار . فهم أشرار أشرار ، كفار كفار .. »(٢٠) . وقد لجأ إدريس على إلى هذه الطريقة فى مواطن نادرة منها أسماء أطعمة البيئة ساعة العسرة : « ومن سوء حظه أنه ولد فى عصر المجاعة . يتذكر متألما طفولته التعسة ، بات الليالى بمعدة خاوية حين لم يجدوا حطبا للخبيز ، أكل عصيدة منفرة اسمها « أمبودايس » أو الماء المملح قوامها الماء المغلى والزيت والملح والخبز الأسود . أكل ملوحة عفنة تعافها الكلاب يسمونها (الطركين) أكل دقة الملح و(الكشرنجيح) ... »(٢١) .

ظاهرات لغوية ..

ويستوقفنا فى نص أدول مصطلحى : « آمون نُتُّو » بمعنى ناس النهر ، أو أهل النهر ، و« آمون دُجُر » بمعنى أشرار النهر . ونفهم أن « آمون » تعنى « النهر » . وآمون هو الإله المعبود المتجسد فى الشمس . و « جابى » أو « هابى » ـ كما وردت ببعض أعمال حجاج أدول ـ هو النيل المعبود . ونعرف من استعمال اللغة النوبية للفظة « آمون » بمعنى « النهر » مدى تقديس النيل وتعظيمه عند أهل النوبة أو « ناس النوب » . وينبهنا هذا الاستعمال أيضا إلى تناثر المفردات والتراكيب الفرعونية على رقعة اللغة النوبية . و« توماس » هو

اسم قرية رواية : « الكشر » . وفى حوار دار بين الكاهن الفرعونى والشخصية المحورية نعرف معنى الاسم . يقول الكاهن : « اسمها أخذ من اسمى .. أنا الكاهن الذى سكن هذه الأرض ووضع بذرة تعميرها ، أنا الكاهن النوبى الفرعونى الأسمر . أنا تو ـ ماس . هل تعلم معنى اسمى ، اسم قريتكم ؟ » . ويجيبه ساماسيب : « طبعا .. تو معناها ابن . ماس معناها الطيب ـ اسم قريتنا ، الابن الطيب »[٢٢] لكن الكاتب لا يوقفنا على معنى « ساماسيب » . ويبدو أن لهذا الاسم معنى وأنه مكون من مقطعين أيضا : « ساما » و« سيب » . وكان عبيط القرية يطلق عليه « ساما » مما أثار تساؤل ساماسيب ذات مرة . فأجابه العبيط الذى اتضح ـ فيما بعد ـ أنه حكيم من ناس النهر ، وليس عبيطا من ناس القرية : « هنا اسمك ساما سيب . هناك اسمك ساما »[٢٣] وكان مقصد الحكيم ـ كما اتضح من تسلسل الأحداث ـ أنه يسمى ساماسيب فى الأرض ، وساما فى أعماق النهر الذى أصر ساماسيب على الغوص إليها بحثا عن « الكشر » .

ومن الوسائل الفنية أن يفسر الكاتب المقصود باللفظ فى موضع آخر ، شريطة أن يأتى التفسير بطريقة طبيعية لا افتعال فيها . أو أن نفهم المعنى من خلال التحاور . وقد لجأ أدول إلى هذه الوسيلة فى الحوار الذى دار بين « فاطم زين الدين » وولدها « ساماسيب » . وإن كنا لم نفهم المعنى تحديدا فقد أحسسنا به :

ـ ... لقد ضربتنى بشقفة فخار فشقت جبهتى .

ـ آى ـ نوبى ـ سيه .

هبت واقفة فى فزع . انحنت عليه . مدت أصابعها إلى جبهته فتألم .

....

ـ ... جذبتها من ضفائرها وقبلتها على خدها .

ـ إيبو و .. إيبو

ضربته فاطم على صدره غاضبة وهو يضحك ...

....

ـ على فكرة عندما سأتزوجها سوف لا تكونى فى هذا البيت .

ـ وىْ وىْ وىْ . ستطردنى من بيتى يا ولد[٢٤] .

والملاحظ أن العبارة الأخيرة تبدأ بأصوات لا تشكل جملة أو حتى مفردة ، وإنما تعبر عن حالة كالأصوات المستخملة فى كل لغة للتعبير عن الانفعالات المختلفة . والكاتب مولع باستخدام أسماء الأصوات . وقد توسع فى استخدامها بقصة : « زينب أوبورتى » . واعتمد عليها اعتمادا أساسيا بقصة : « ليالى المسك العتيقة » . والقصة الأولى يرويها راويان . الأول هو الكاتب . والثانى ـ الذى ينطلق من بطن الأول ـ هو الجد « هولا » أو المرحوم هولا الذى عاصر الأحداث صبيا . وعاش طوال مائة فيضان وعشرة . وفى التاسعة والتسعين لم يعد هناك ما يشغله سوى التمدد تحت شجرة دوم شبت معه . ويشيع فى هذه القصة جو المسامرة العذب وما يتطلبه من مؤثرات صوتية يتفنن فيها الحكاؤون والحكاءات الأوائل ، وخاصة جداتنا وأمهاتنا .

فى شهر « طوبة » عمت البلاد موجة برد رهيبة : « البرد صار قارصا قارصا . أصابنا برعشة مستديمة . حتى أن كلنا خاصة فى أول وآخر النهار وطوال الليل كانت أسناننا تصطك . كلنا كنا نتكتك تك تك تك تك . كلامنا يختلط بالتكتكة فلم نفهم حديث بعضنا إلا بعد أسابيع من الخبرة . يحاول أحدهم أن يلقى تحية الصباح فتخرج كلماته هكذا ..

ـ تك تك ماس ، تك تك تك كاج ، تك تك تك رو »[٢٥] .

وما أن انتهت موجة البرد حتى بدأت موجة الحر . ففى « برمودة » أصبحوا يسمعون صوت الماء وهو يولول من نار الشمس : « تش ش ش ش .. تش ش ش .. تش ش ش » . وعندما تقفز الشمس متخطية المجرى العريض للنهريون لهيبها فوقهم « ون ون » ويوش « وش وش »[٢٦] .

وأرادت زينب أو بورتى ـ مستعينة بكتاب جدهم الكبير الساحر الشرير « همرين » ـ ربط ذكور القرية . وبدأت بابن ابن عمها ـ شيخ الخفر ـ الذى حطم أبوه تقاليد العشيرة وتركها ولم يسترها بالزواج منه . وما أن دخل شيخ الخفر على أصغر زوجاته وأحدثهن حتى سخرت منه وحدثته برقاعة . والليلة التى تلتها دخل على زوجه الوسطى وخرج وهى تزوم بعصبية واحتقار « إم م م » . وفى الليلة الثالثة اضطر للدخول على أقدم زوجاته . وكان نبذها وسماها العجوز « ضحكت عليه بصوت عال ومسحت بكرامته كليم الغرفة بكلمات مثل لسع الكرابيج السودانى . انقلب المسكين عنينا . نخلته التى كانت سامقة دوما ، لا تهمد ولا تخمد وتبث الرعب فى زوجاته الثلاث ، وتجعلهن يصرخن ويـ يـ يك ويـ يـ يك فى ألم عظيم ولذة أعظم ، أصبحت مثل الجلدة اللينة التى يضرب بها شيخ الكتاب التلاميذ الصغار »[٢٧] . لقد كانت

الفرصة للمهانة أن تهينه : « إيـ يـ يـ يـا ابن أبـوك »[٢٨] . وأثنـاء روايتـه يستعين « هولا » كثيرا بتقليد ضحكات الشيطان« كاكوكى » الذى استعانت به زينب أو بورتى لربط ذكور القرية . وهى تأخذ صورة واحدة سواء أكانت مجلجلة جهيرة أو ذات صدى خافت : « هووء .. هووء .. هووء .. »

ويستعين كتّاب النوبة بأسماء الأصوات على اختلاف بينهم فى مدى الاستعانة . فى : « دنقلة » يقول إدريس على : « وتبعه الرجال ، كل الرجال ، حتى الذين يجهلون حكايته ، يرددون خلفه ، الدوام لله ، وانفلت زمام حوشية النور ، عمة الولدين ، وأم عوض شلالى ، أطلقت واحدة من صرخاتها الممطوطة ، (بيو .. بيو .. بيو) وقفزت من بين النسوة ، هاتفة : (أحيه .. أحى .. أحيه .. أحى ...أحيه .. أحى) وتبعتها النسوة ، معظمهن ، مشرعات أيديهن فى الهواء ، وانتظمن خلف حوشية النور ، مثلما كن يفعلن قديما ، وعجز الرجال عن إسكاتهن ، فأخلوا لهن الساحة ، وبدأت المسألة ، كأنها مأتم قومى تأجل بعض الوقت لتشييع جنازة النوبة النوبة الغارقة »[٢٩] .

واعتمد حجاج حسن أدول على الأصوات اعتمادا أساسيا بقصة : « ليالى المسك العتيقة »[٣٠] حتى كدنا نشعر بأننا ما زلنا فى قرية بدائية تحس بالصوت الفطرى أكثر من أحساسها بالكلمة أو الجملة المصطلح عليها عقليا . والقصة تتقافز بالفرحة والبهجة رغم لحظات الترقب القلق . ويقدم الكاتب بين يديها مقطوعة شاعرية مفعمة بأحساسيس شتى من بينها الحسرة على فقدان استمرارية الزمن الطيب بضياع الأرض الطيبة وما عليها : « زمان ، زمان ، جنوب الجندل . كانت ليالينا تنفث البخور وتزفر المسك . ترتوى من كوثر النيل ، تُطعم من شريط الخضرة . سماؤها صفاء . هواؤها شفاء . تولد الأجيال فيها بعد الأجيال .. سُمْر .. سُمْر . فنقول : نحن سمر سمر ، لأن شمسنا فى وجوهنا » .

ظاهرات لغوية ..

وتبدأ القصة بهذه الأصوات : « وييييك .. وييييك .. وييييك » . ثم يفسرها لنا : « زوجتى تصرخ ألما فى الداخل . حوش البيت واسع ، تحت السقيفة أجلس وحولى الأهل . القلق نصل مثلج فى القلب .. الرجال المجربون يشجعوننى بكلام معاد .. لا تقلق .. تلك آلام أول ولادة .. حالا ستكون أبا يا ابن زبيدة ... » . ولا تنتهى قبل سماع أحلى النغمات : « واااء .. وااء .. وااء » . وبين البداية والنهاية تتداعى الذكريات الجميلة : « توووم ـ تك ... توم ـ تاك .. توووم ـ تاك .. توم ـ تاك » . إنه صوت الدفوف ، والشباب يسخنونها ويجربونها . وفى ليلة فرح غازل « صالحة » . وتعاجب أمامها فى كل عرس ورقص وغنى لها موال « البرتجان نهدك مدردم » .. « فصدرها عجيب مريب . يخبلنى بالرجرجة . يسهدنى ليلا ولا يريحنى نهارا » .

ويعود صوت الدفوف الساخن ليسيطر على اللحظة ، ويدوى مع قلبه : « توووم ـ تك .. توم ـ تاك .. توووم ـ تاك .. توم ـ تاك » . ويختلط بصوت صراخ الزوجة : « وييييك ... وييييك ... وييييك » . وتحمله الذكريات إلى أيام الطفولة . ويصدرها بهذه الأصوات : « هوووى .. هوووى ... هوووى » التى تمثل نداءات الأطفال لبعضهم البعض :

« فووزية هووى ، بنيامين هووى ، صالحة هووى ، ابن زبيدة هووى » بنين وبنات يعدون على رمال ناعمة لامعة . « نحصى ألوان النيل الساحر . من فوق الجبل يمتد ملتفا فى زرقة السماء ، أجزاء منه صفائح فضة تعكس شعاع الشمس . نقترب منه هابطين ، يغمق لونه إلى درجات من الرصاص المتداخل - نجرى إليه فى شريط الخضرة ، ينقلب إلى غرين بنى . نسبح فيه عرايا . نجده شفافا نقيا . الله عليك يا نيل ! يا بحر النيل ! » .

كل مقطع يصدره فناننا الجنوبى الأصيل بالأصوات ، وينهيه بالأصوات . وتأتى وشوشة شواشى الذرة وأغصان الشجر وسعف النخيل « المبارك » ووشوشة مويجات النيل : « ى ى ش ش ش .. ى ى ش ش ش ... ى ى ش ش ش » . وتمر الفيضانات سريعة سعيدة . تزغرد النساء لسباطات البلح المنير . وفى العشيات المقمرة ، يكون وسط اترابه صبيان مفتونون باخضرار شواربهم . تحت شجرتى الدوم يجلسون . يغنون مواويل (أسمر اللونا) يتغزلون فى سماحة وجه الحبيبة السمراء . والبنات يجلسن - عن قرب - تحت الجميزة السامقة ، عذارى مشوقات هائمات مع دقات الدف الحانى . كل منهن تظن أن الموال لها .. لها وحدها .

وكما يحس فناننا بالأصوات إحساسا طازجا فريدا ، فإنه يحس بالكلمة نفس الإحساس .. بالكلمة على استقلال .. وبالحرف كل حرف على حدة . ويقدم لنا تجربة فريدة قوامها الإحساس بالحروف فى المقطع الذى يبدأه بالسلام ، وينهيه بالسلام : « يا سلاااام .. يا سلاااام .. يا سلاااام » . والوجد فى بحة صوت المغنى الذى يبدأ كما يبدأ كل موال جنوبى الجندل بالسلام : « يا سلاااام . ينتشى كل سامع . ولم لا ؟ والسلام اسم من أسماء **إلا هنا** ؟ الحرارة المنسابة منا ونحن بعد كل مقطع نردد : يا سلاااام ، فى حرفنة . حرف النداء يأخذ جذوعنا للأمام بميل ناحيتكم . السين من السلسبيل . واللام مشعبة من الأفواه الرطبة . الألف الممدودة صاعدة موازية لصعود أيادينا حتى الأصداغ بجوار العيون المسدلة الجفون ، تتهدل أكمام جلابيبنا مع ارتخاء حرف المد المنغم وقد حمل معه الكثير من سخونة الحشى فيخفف عنا . ومع الميم القاطعة ، تهبط الأيادى سريعا لتبين كم .. كم طربنا . نأسر قلوبكن فتفيض ينابيع العطاء المكنون . تهتز أجسادكن يمنة ويسرة . تصفقن بالكفوف المخضبة بالحناء مع إيقاع نداء دفنا . تتجاوبن معنا . ورغم مساحة الرمال الفاصلة بين الدوم والجميز . نكون جمعا واحدا سابحا فى بحر الليل الجياش . نذوب . نترقرق صبابة ، نتشوق إلى الحلال فى يوم عله قريب المنال » .

وفى تحديده لأوصاف أهل النوبة يعرفنا بالشاوشاو . وهما حليتان من خيوط الذهب المحبب ، تعلق من جانبى أعلى الرأس وتتراقص تبعا لحركته متصادمة مع بعضها فتشوشو « شاو ... شاو ... شاو ... » . وفى « رقصة الكف » يصفق الناس بقوة وحماس « التراك منغمة تطرقع فى الساحة الرملية المنارة بشفق الكلوبات ولجين القمر تراك ... تراك تراك ... ترااك » . وترقص النساء رقصة البلطى ، والخلاخيل الفضية فى الأقدام رنينها صاف « كلين كلين ... كلين كلين .. » . والزغاريد أغاريد نحاسية تجلجل : « للى للى للى للى للى للى » . صوت برطعة الحمار : « درجد درجد ... درجد درجد » . وحين احتوى « المدردم » فى راحتيه حتى مزقتهما صالحة بأنيابها وعندما سقط من فوق آتانها ضحكت : « هأ هأ لتتعلم الأدب يا ابن زبيدة » . ويكون ختام المقطع : « هأ هأ هأ هأ ... هأ هأ » . وبداية الذى يليه : « كوم - بان - كاش .. كوم - بان - كاش » فقد جاء الاطفال يشاركونهم فرحة الميلاد على الصفائح القديمة . ويدخل طفلان إلى الفناء ، أحدهما يحمل بيديه زجاجة من طرفيها ، والثانى يضرب عليها بملعقتين : « كين كلين لين .. كين كلين لين .. كين كلين لين .. » .

وتتعدد الأصوات ، ثم تتزاحم وتتجمع فى النهاية لتتقابل الألحان فى قطعة موسيقية ندية ، تلخص كل ما حدث من خلال الصوت وحده فى تركيز وتقطير يسكب فى الأذن لحن الختام : « زمان زمان .. وييك .. وييك .. توم - تك .. واااء واااء ... ياسلاااام ... » .

وكما تأثرت اللغة النوبية باللغات الفرعونية ومنها القبطية ، فقد تأثرت - بالضرورة - باللغة العربية والمعتقد الإسلامى . فاسم فتاة قصة : « الرحيل إلى ناس النهر » آشا آشرى ، ويعنى : عائشة الجميلة . ونزعم أن الجمال فى اللغة النوبية مشتق من العيش فى اللغة العربية . والعيش هو الحياة . إذن ، فالجمال النوبى هو الحياة . كما عبرت اللغة النوبية عن الرب بالنور فى لفظه العربى . فمعنى « وونور » بالنوبية هو

« يا رب » بالعربية . وقد اختتم الكاتب بهذا النداء وترجمته روايته : « ثنى ساماسيب ساقية . جذعه مال للأمام ويداه للخلف صاح .. وونور .. يا رب .. قفز فى الهامبول »[31] وقد يكون لمعنى آشرى مغزى دينى أيضا باعتبار أن عائشة رضى الله عنها كانت أحب زوجات رسول الله إلى قلبه . وقد أوصانا أن نأخذ ديننا عن « هذه الحميراء » . وهو رأى يحتمل الجدل .

ظاهرات لغوية ..

وكما أن لدينا لغة نوبية ، فإن لدينا أيضا لهجة نوبية تنطق بها العربية ، وتنتشر على رقعتها المفردات النوبية ، وأهم ما يميزها ـ على قدر علمنا ـ إبدال بعض الحروف مثل نطق الحاء هاء ، والعين همزة . وهذا ما جعلنا نأخذ على إدريس على كتابة الكلمات النوبية دون مراعاة مقتضياتها ، فهو يقول ـ كما سبق أن ذكرنا ـ عديل وعديلة وليس اديل واديلا بمعنى محترم ومع السلامة . ومن مميزات اللهجة النوبية عكس ضمائر المذكر والمؤنث ، أى تأنيث المذكر وتذكير المؤنث . ورد فى : « أديلا جدتى » .. « يونس .. نيال أبوه . كمان أخوها راضى ضربتك ؟ نيال أبوه هى كمان »[32] وتطور اللهجة النوبية يميل إلى النطق العربى كما نفهم من العبارة التالية من قصة : « زينب أو بورتى » . يقول الجد هولا : وهكذا من الباب للمطاق لعنته هو وأمه (هجيجه) أى خديجة كما تنطقونها الآن بتحاريفكم »[33] .

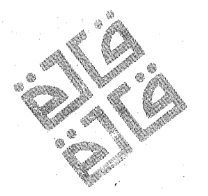
وإذا انتقلنا إلى اللغة العربية ، فسوف نلحظ أن لهذه البيئة مفرداتها الخاصة . وأحسب أنها انتقلت إليها من جنوب الصعيد . فهم يقولون : « ناس » لا « أهل » وللكاتب – كم سبق أن ذكرنا – قصة قصيرة بعنوان : « الرحيل إلى ناس النهر » . ولكى نحس بهذه المفردة إحساس أهلها أو ناسها بها ننقل فقرة من هذه القصة يتنوع فيها العزف على المفردة إلى حد ما : « جدتك آشا آشرى كان قلبها شغوفاً بناس النهر : هوت الجلوس على الضفة . تشرد ناظرة فى الماء السلسال ودائما كنت اسمعها تناجى ناس النهر . وعندما أحذرها من شغفها بهم .. تبتسم قائلة : كورتى .. أختى المحبة .. لا تخاف .. ناس النهر سالمون .. كورتى .. لا تفشى سرى ياكورتى .. وفى الفجر وبعيد عن أعين ناس البلد تنزع آشا ملابسها .. تنزلق فى الهامبول وتسبح برفق ضاحكة ، يتهادى عودها الحلو مع الأمواج الحانية .. تميل إلى الشاطىء وتهمس فى أذنى .. رمال القاع طرية .. لينة .. لا يعكرها عدو ذئب ولا سعى عقرب ولا زحف طريشة عمياء .. كورتى .. يوما سيشف لى غطاء النهر مثل ملاءة بيضاء ينطوى على سرير العنجريب ويكشف عن باطنه وناسه الطيبين »[34] لكننا لم تعرف السبب فى استعمال « ناس » مع « ناس النهر » و« ناس النجع » مثلا ، واستعمال « أهل » مع « أهل التيار » الأشرار !! .. ■

الهوامش

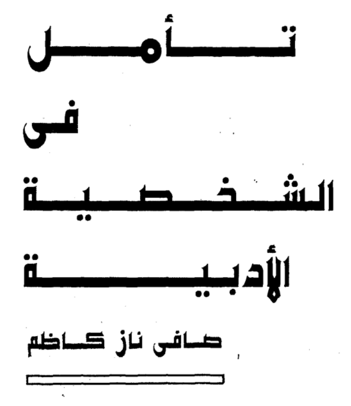
١ ـ حجاج حسن أدول ، الكشر ، نشر وكالة مصر للصحافة والاعلان ١٩٩٣ .

٢ ـ جمال محمد أحمد ، حكايات من النوبة ، ترجمة الدكتور عبد الحميد يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ص ١٣ .

٣ ـ إدريس على ، دنقلة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ .
٤ ـ المرجع السابق ص ٤٤
٥ ـ المرجع السابق ص ٤٩
٦ ـ المرجع السابق ص ٦٠
٧ ـ المرجع السابق ص ٦٠ ، ٦١
٨ ـ المرجع السابق ص ٧٣
٩ ـ الكشر ، مرجع سابق ص ١٣
١٠ ـ حجاج حسن أدول ، ليالى المسك العتيقة ، نشر الحضارة للنشر والتوزيع ، ١٩٨٩ .
١١ ـ المرجع السابق ص ٢٢
١٢ ـ ليلى العثمان ، الحب له صور ، دار الشروق ، ١٩٨٧
١٣ ـ ليلى العثمان ، فتحية تختار موتها ، دار الشروق ، ١٩٨٧
١٤ ـ عبد الوهاب الأسوانى ، سلمى الأسوانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠ .
١٥ ـ راجع مقالنا : فى القص عند عبد الوهاب الأسوانى ، ابداع ، ديسمبر ١٩٨٦
١٦ ـ ليالى المسك العتيقة ، مرجع سابق ص ٣٢
١٧ ـ المرجع السابق ص ٣٧
١٨ ـ المرجع السابق ص ٤٩
١٩ ـ دنقلة ، مرجع سابق ص ٤٩
٢٠ ـ ليالى المسك العتيقة ، مرجع سابق ، ص ٧٢
٢١ ـ دنقلة ، مرجع سابق ، ص ٣٣
٢٢ ـ الكشر ، مرجع سابق ص ٩٩
٢٣ ـ المرجع السابق ص ٣٠
٢٤ ـ المرجع السابق ص ٢٧
٢٥ ـ ليالى المسك العتيقة ، مرجع سابق ، ص ٨٣
٢٦ ـ المرجع السابق ص ٧٥
٢٧ ـ المرجع السابق ص ٧٧
٢٨ ـ المرجع السابق ص ٧٨
٢٩ ـ دنقلة ، مرجع سابق ، ص ٣٩
٣٠ ـ ليالى المسك العتيقة ، مرجع سابق ، من ص ٥٨ إلى ص ٦٩
٣١ ـ الكشر ، مرجع سابق ص ١١٨
٣٢ ـ ليالى المسك العتيقة ، مرجع سابق ، ص ٣٩
٣٣ ـ المرجع السابق ص ٨٠
٣٤ ـ المرجع السابق ص ٧



قراءة تحاول أن تقدم عالم إحدى أديبات الستينيات التى اخترقت عالم الأدب والكتابة ، وتُبيِّن مدى قيمة هذا العالم .



قا ● « ضاع منها فى الزحام » عام ١٩٨٩ و « إدارة العواطف » ١٩٨٨ آخر ما صدر لزينب صادق ، من كُتب وهما يأتيان رقم ١١ و ١٢ فى قائمة مؤلفاتها الأخرى وكانت أولها رواية « يوم بعد يوم » التى صدرت عن دار الهلال عام ٦٩ ، ثم بعدها « حكايات عن الحب » وهى دراسة فى تاريخ الحب ، و « عندما يقترب الحب » مجموعة قصصية ، « لا تسرق الأحلام » رواية صدرت عن روز اليوسف و « هذا النوع من النساء » عن مكتبة غريب عام ١٩٨٢ ، و « انقذنى من أحلامى » عام ١٩٨٣ ، « أمنيات فى ضوء القمر » ، « أنت شمس حياتى » ، وهى مجموعات قصص قصيرة ، ودراسة عن « الحب والزواج » .

نظرة عامة إلى أعمال زينب صادق مع معرفة حميمة بها ، زميلة وصديقة ، على طول مشوارها الأدبى ، منذ كانت طالبة جامعية تجرب قلمها مبتدئة فى كتابة الشعر بأنواعه : العامى والفصيح وحتى الإنجليزى (!) إلى أن صارت كاتبة راسخة تجلس بنضج فى زاويتها الأسبوعية بمجلة صباح الخير القاهرية . هذه المعرفة الطويلة

بزينب صادق تمنحنى الأحقية فى أن أقول عنها بلا تردد : أنها أديبة مخلصة لكتابتها ، تملك دينا وصبرا ونفساً طويلاً كرستها جميعها لخدمة طموحها فى هذه الحياة ، هذا الطموح الذى لم يهتز لحظة عن قصد واحد هو : أن تكون كاتبة ناجحة تأخذ مكانها فى حيز الإبداع الأدبى العربى المعاصر ، فالكتابة عند زينب صادق هى حياتها إذ أن الحياة عندها هى : أن تعيش لتكتب ، وما عرفت ـ فى كل من عرفت ـ أديبا تمحورت كتابته حول نفسه وتمحور هو حول كتابته كما حدث ويحدث لزينب صادق .

ولعل هذا الإخلاص والحب الشديد للكتابة هما نقطة إعجابى الرئيسية بزينب صادق مع كونها نقطة إختلاف جوهرى بين شخصيتها وشخصيتى .

لا أذكر أننى أحببت الكتابة أبداً ولا أذكر أننى كتبت بمتعة ، فلحظة الكتابة عندى هى لحظة مرض أريد الشفاء منه . أكتب دائماً وأنا كارهة تحت إلحاح ضرورة أو شعور بالمسئولية لا فكاك منه بعد أن أكون قد بذلت قصارى جهدى للإفلات . محاولاتى دائماً ، الواعية واللاواعية ، هى فى كيفية الـهرب من الورقة والقلم وتحويل الطاقة إلى فعل يترجم ما كنت أود أن أكتبه ، فى حين تكون محاولات زينب صادق هى فى كيفية الإمساك بالورقة والقلم فى كل الأحوال ولأطول مدة ممكنة ـ إلى درجة أننى كنت أتصور أن نحافتها بسبب كونها لا تأكل لأنها تفضل أن تستثمر وقت الأكل فى الكتابة واصفة لحظة الطعام ! ـ زينب صادق فى محاولة دائمة لتحويل لحظات عمرها كله إلى كتابة وكلمات مطبوعة ، وأنا فى محاولة دائمة لتحويل الكتابة إلى



لحظات فعل أعيشها فى عمرى . هى تحوّل حياتها إلى « لفظ » وأنا أحول « اللفظ » إلى حياة ، ولذلك كانت حصيلة جهدها مجموعة جيدة من الكتابات أوصلتها إلى المطبعة وكانت حصيلة جهدى مجموعة لا بأس بها من المواقف أوصلتنى إلى السجن ـ عندما كنت بالسجن كانوا يمنعون عنا الورقة والقلم كأسلوب من أساليب التعذيب والتكدير ، وكان معى مجموعة من الكاتبات منهن د . لطيفة الزيات و د . نوال السعداوى وكن يتألمن ليل نهار لحرمانهن من الورقة والقلم ويقدمن الاحتجاجات إلى إدارة السجن بسبب هذا التعذيب المعنوى الرهيب ، على حد قـولهن ، وكان الضبـاط المنفذون لتعليمات التكدير يبتسمون فى سعادة لأن سهم التعذيب قد نفذ فى الكاتبات الأديبات لكنى كنت الوحيدة الهانئة بهذا المنع وأبتسم قائلة : « بركة يا سجن اللى جت منك ما جت منى ! ـ كل ما صدر عنى من كتابات وكتب جاءت كلها على الرغم منى حين لم يكن بوسعى أن أفعلها أو أحياها أو أخطبها فى الطريق العام !

الكتابة عندى : عجز عن الحياة والحياة عند زينب صادق : عجز عن الكتابة ! زينب صادق مؤلفة تحريرية وأنا مؤلفة شفهية . هى صاحبة رأى : متمردة ثائرة محتجة معارضة على الورق ، وأنا مجسدة لرأيى ومعتقدى فى فعل على الأرض . هى آخذة الواقع إلى الحلم وأنا ذاهبة بالحلم إلى الواقـع . هذا الاختلاف بينى وبين زينب صادق يتشابه إلى حد كبير مع الاختلاف الجوهرى بين المسرح والأدب : فالمسرح هو تحويل اللفظ والفكرة إلى مجسد فاعل يقف فى مواجهة جمهور حى يأخذ

تأمل في الشخصية الأدبية

النفس الساخن ويعطيه لخشبة المسرح والأدب هو تحويل المجسد الفاعل إلى لفظ وصفى مسجل على الورق . بهذا الاختلاف الجوهرى بين شخصية زينب صادق وشخصيتى سرنا صديقتين فى هذه الحياة على مدى ٣٥ سنة منذ أن التقينا زميلتين طالبتين بكلية الآداب قسم الصحافة خريف ١٩٥٤ .

كانت زينب صادق من الشخصيات التى أحببت التعرف إليها منذ اليوم الأول فى حياتى الجامعية . كان لها سلوك متميز جعلنا نتصور فى البداية أنها أوروبية ، وعلى وجه التحديد فرنسية ، ولم يكن هذا الظن نابعا من كونها جميلة : شديدة البياض ، زرقاء العينين ، ذات شعر قصير أسود مرتب على طريقة « ألا جارسون » أو من أناقتها البسيطة النظيفة ، ولكن كان الظن نابعا كذلك من الإطار الذى كنا نراها فيه دائما وسط مجموعة من شباب القسم تعاملهم بثقة وبلا كلفة أو حرج كأنهم اخوتها أو صديقاتها ، وعندما عرفنا أن اسمها « زينب » قلنا لابد أن أمها أوربية ، حتى تبين لنا أنها مصرية مسلمة مائة بالمائة وأن ملامحها موروثة عن أجداد من أصل تركى حين كانت الأمة الإسلامية : أمة واحدة مندمجة تختلط أجناسها وتتزاوج فى إطار العقيدة ـ الهوية : العقيدة الإسلامية الجامعة وكانت كلمة « أجنبى » لا تعنى سوى من هو غريب خارج العقيدة .

من البداية كانت معرفتى بزينب صادق على خط « الأدب » فقد كانت لها محاولاتها فى كتابة الشعر ولى محاولاتى . وتبادلنا « المحاولات » نقرؤها ونبدى فيها النقد والرأى حتى تبلورت المحاولات عند زينب إلى شكل القصة القصيرة ، ثم كانت المفاجأة عندما قدمت لى روايتها الطويلة « شهور صيف » صيف ١٩٦٠ أقرؤها ، قبل سفرى إلى أمريكا لاستكمال دراستى العليا ، حيث لم يكن من الممكن لى قراءة تلك الرواية مسلسلة منشورة بمجلة صباح الخير .

كان محور الرواية فتاة ذكية ، طيبة ، نقية تتصرف وفق ما تمت تسميته « حريات المرأة العصرية » ، وكانت الرواية ترمى إلى تصوير الهوة بين « الصدق » عند هذه الفتاة « العصرية » وبين « الزيف » فى سلوكيات الرجال الذين يدعون « العصرية » ويمثلون « العقلية المتطورة » للرجل الشرقى الحديث الذى يشجع « نظريا » الممارسات « العصرية » للمرأة المتحررة لكنه يفسدها واقعياً بالازدواجية فى الموقف واللا أخلاقية فى التعامل التافه المتسبب وغير الملتزم بالإضافة إلى: سوء النية .

كانت الرواية تبرز بشكل صارخ واحتجاج عنيف خيبة الأمل القوية لدى الفتاة المصرية الحديثة ، التى كانت أسيرة الالحاح التعريبى وتحاول تحقيق المعادلة الصعبة فى الجمع بين « النقاء » وحريات الفتاة العصرية ، التى طرحت أمامها من منطلقات نموذج المرأة الأوربية ، والأمريكية ، فلم تجد عند احتكاكها بمجتمع الرجل « العصرى » سوى « الفساد » و « الكذب » وصور مشوهة للقيم الجمالية وعلى رأسها : « الحب » . وكان الحل الذى طرحته زينب صادق فى روايتها ، فى مواجهة مخادعات الرجل « العصرى » والتجربة

« العصرية » ، كان الحل هو : الإصرار على عدم التنازل عن « النقاء » وعن « الحرية » معا ، ولو كان المصير هو معاناة « الوحدة » المتواصلة ؛ فلا عودة إلى زواج تقليدي ولا استسلام إلى علاقة غير ملتزمة بالشرعية !

جاءت رواية زينب « يوم بعد يوم » ، وبقية مجموعاتها القصصية المختلفة بعد ذلك ، طرقا متنوعاً على موضوع واحد هو ذلك الموضوع الأول الذى شحذت له قلمها بهمة منذ روايتها الأولى تلك « شهور صيف » : فضحاً مستمراً دءوبا لعالم الرجل « العصرى » المزعوم .

« جلسنا حول منضدة كبيرة . الأضواء خافتة . الأنغام حالمة . دارت عينى بين الأيدى لا شىء فى أصابعهم يدل على ارتباط ... مجرد أصدقاء . قال مصطفى : الفرقة الموسيقية ممتازة ، وتحدثنا عن الفرق الموسيقية التى ظهرت فى السنوات الأخيرة .... قمنا لنرقص : كل واحد مع صاحبته . قلت لمصطفى : ... كنت عايز تقول حاجة ؟

لا . لا داعى لسؤاله لماذا أراد أن يقابلنى هذا المساء . سؤال سخيف فإجابته واضحة أمامى . كل صديق معه صاحبته فسألنى أن أكون معه : لا لشىء إلا لنكمل المجموعة . لأكمل المجموعة . لا يوجد شىء مهم يريد أن يقوله لى ....

- يوم بعد يوم ، روايات الهلال ، إبريل ١٩٦٩ ، ص ١٠٦ - هذا العالم الذى تحتج عليه زينب صادق : عالم مزيف ، مزور ، سطحى ، حريص على استحضار الشكل الخارجى للعصرية المنقولة نقلا حرفياً - كاريكاتوريا معظم الأحيان - عن النموذج الأوروبى والأمريكى ، ولا يذهب إلى أبعد من الالتزام بهذا الشكل الأجوف للمتعة والبهجة « العصرية » فيظل القلب معتما ، حزينا ، وتبقى النفس مكسورة ، أسيرة ، والبهجة فى كل الأحوال طلاء براقا يخفى تحته كآبة شرهة تأكل العمر : يوماً بعد يوم !

« الشخصية » التى تكتب عنها زينب غالباً شخصية بلا اسم ، وإن كان لها اسم فنحن ننساه سريعاً ولا يتبقى إلا انطباع الشخصية على الذهن . هذه الشخصية التى غالبا ما تكون أهم ركيزة فى القصة الطويلة والقصيرة . « الأنا » الخاصة بالمؤلفة متواجدة دائماً فى العمل ، وإن لم تكن هى دائماً الشخصية الرئيسية فهى المراقبة الرئيسية لشخصيات القصة والمنحازة بقوة إلى طرف ضد آخر ، وهى إذا انحازت إلى الشخصية النسائية فلابد أن تكون هذه الشخصية شبيهة بزينب أو تكون من النماذج التى كانت زينب تحب أن تكونها . وإذا انحازت إلى الشخصية الرجالية فى القصة فلا بد أن يكون هذا الرجل من الرافضين لـ « هذا النوع من النساء » اللاتى تكرههن زينب ! فالنساء ينقسمن عندها إلى قسمين رئيسيين : المثقفة والتافهة ، الهادئة والصارخة ، الشاعرة الشفافة والبدينة المادية ! واحد وسائلها فى ابراز قرائنها للتدليل على تفاهة ومخادعة الرجل « العصرى » انجذابه إلى ذلك القسم التافه ، الصارخ ، البدين ، المادى ، الحسى من النساء . هذا الرجل الذى قد يعطى حبه وعقله إلى القسم « الزينبى » لكنه يعطى حلقة زواجه دائماً للقسم الثانى خوفا من التحدى الفكرى والأخلاقى والإنسانى الذى يبرز بقوة فى مواجهة النموذج « العصرى » الذى تطرحه زينب للمرأة التى ترضاها .

● ● ●

تبنى زينب صادق قصصها ، القصيرة جداً والقصيرة والطويلة ، بأسلوب محض فى البساطة والوضوح ، تتابع فيه الجمل بهدوء ، بعيداً عن العصبية والعنف والتصلب الذى كان سمة غالبة للكاتبات العربيات اللاتى برزن فى دمشق وبيروت فى الستينيات والسبعينيات . تحت البساطة والهدوء يتمدد عند زينب « حزن مترسب » يفرش نفسه كسجاد من الحائط للحائط على أرضية العمل ، فوق هذا السجاد - الحزن - تتحرك زينب وتتنقل بقلمها : ضاحكة أو باكية ، مشرقة أو مكثفة أفقها بالضباب .

هذا « الحزن » الممتد أرضية لأعمال زينب صادق هو ، بلا شك ، الإدراك ، الذى لم يمكنها الفرار منه ، أن الحريات « العصرية » التى طرحت أمام المرأة المسلمة كطوق نجاة مزعوم لها : لم تكن سوى « سراب » مزوق ، مخادع لم يحقق لها الانتشال المأمول من بئر المظالم التى دفنت فيها خلال عصور مستبدة سرقت من المرأة المسلمة حقوقها الإنسانية الشرعية التى منحتها إياها الشريعة الإسلامية والتقدم الإسلامى ، ولا يبقى أمامنا سوى أن نفهم أن هذه الحقوق لن تعود إلا بطوق نجاة يصوغه الإسلام كذلك ■

تقدير يرى أن الفن فى مصر ارتبط دائما بالتعبير عن الناس وسلوكهم وعاداتهم، أى أنه كان دوما يأخذ من الواقع الحياتى الأمر الذى يجعله غنياً فى إنسانيته .

الواقع الشعبى فى الفن المصرى

فاروق بسيونى

فنان مصور وأستاذ بكلية الفنون الجميلة

قلعل أفضل ما قدمته مصر على طول تاريخها ، منذ فجر الحضارة وحتى الآن ، هو «الفن» بكل صوره وأشكاله ، رسمياً كان أو شعبياً مؤطراً بقواعد وقوانين أو نابعاً من فطرة بسيطة صادقة . شاهد دائما مع ازدهار الحضارة ولمعانها ، أو خبوها وانطفائها ـ بلا زيف ـ على ما جرى وما كان مؤرخاً له ومستشرفاً لما سيأتى بعده ، ومتواصلاً معه بلا انقطاع .

وارتبط الفن دائماً فى مصر بالتعبير عن الناس فى حياتهم وسلوكهم وعاداتهم ، كما ارتبط ايضاً وبشكل متضافر بالعقيدة والدين .

أى أنه كان وبقى آخذاً من الواقع الحياتى ، ومن العقيدة الدينية ما جعله إنسانياً شديد الغنى .

فحين كان للمصريين القدماء الفراعنة فن خاضع لمقاييس صارمة مرتبطة بالعقيدة الدينية ، كان أيضاً لهم نفس الفن مرتبطاً بالحياة الاجتماعية ، معبراً عنها ومؤرخاً لها وفق نفس القواعد والأصول وحين جاءت الهللينية إلى مصر بعد ذلك وحدث ما يشبه التزاوج بين الأسلوب المصرى القديم والإغريقى ، حظيت

حياة العامة بالجانب الأكبر من الأعمال الفنية التى تعبرعنها.

ومع دخول المسيحية ، أصبح الفن القبطى فناً شعبياً بالدرجة الأولى يعبر عن الفكر الدينى وعن الحياة الواقعية بنفس الدرجة والقيمة معاً .

ومع مجئ الإسلام ، وبرغم كراهية التصوير فيه ، وتحول الفن إلى نتاجات تطبيقية ، برع فى إبداعها فنانون متفردو الحس والرؤية إلا أن فنون تصوير المخطوطات فيه ظلت مرتبطة بالحياة الاجتماعية للناس فى كثير من نتاجاتها ، تصور عاداتهم وسلوكهم وخيالاتهم أيضاً ، وينقطع الوصل مع مجئ العثمانيين ، حين سطا السلطان سليم الأول على فنانى مصر وصناعها المهرة وأرسلهم إلى القسطنطينية .

ولكن عوضت رسومات الفنان الشعبى بعضاً من هذا الانقطاع برسوماته على واجهات البيوت فى المناسبات المختلفة ، وممارساته لفنه الشعبى فى تزيين عروسة المولد وصناديق العروسة ورسوم الوشم وغيرها ، وقد بدت فيها جميعاً جذور ممتدة فى حضارات عظيمة متعاقبة ، برغم فطريتها وبساطة الأداء فيها .

وخلال القرن التاسع عشر الميلادى ، توافد الى مصر عديد من الفنانين الأجانب ، بدءاً من فنانى الحملة الفرنسية الذين سجلوا وصف مصر وحتى المستشرقين فى نهايات القرن ، ظلوا يرسمون مظاهرها بروح وحس ونظرات غير مصرية ، وللمرة الأولى فى تاريخها يصبح ما ينتج فيها من فنون لا ينتمى إليها .



من أعمال يوسف كامل

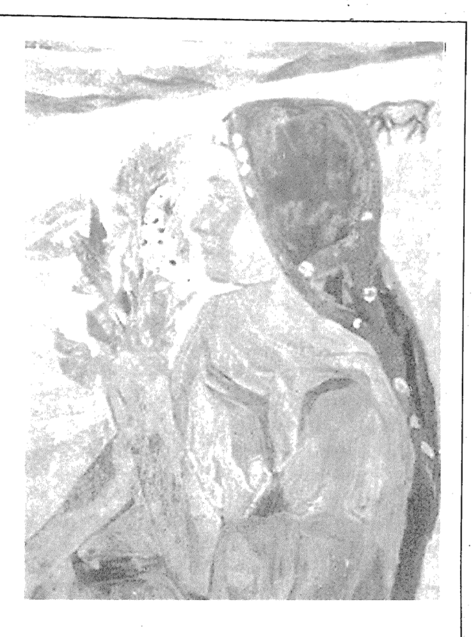
ولكن .. ومع بدايات هذا القرن ، حين أنشئت مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨ ، بدأ ظهور جيل جديد من الفنانين المصريين ، الذين واصلوا بجسارة ـ رغم المشقة ـ ما انقطع من استمرار لرحلة الفن المصرى محققين بعد ذلك قدراً كبيراً من التفرد والتميز بل وارتفاع القيمة بين الفنون المصرية عامة .

والواقع أن الحركة الفنية التشكيلية الحديثة بمصر ، قد سارت فى اتجاهات ثلاثة متوازية .

ضم الاتجاه الأول مجموعة الأكاديميين ومصورى الطبيعة الذين أخلصوا على طول تاريخهم لتصوير الصورة الشخصية والمنظر بحس تأثيرى تارة أو تعبيرى تارة أخرى .

بينما انضوى تحت لواء الاتجاه الثانى مجموعة المغامرين والتجريديين الذين تجاوزوا حدود تصوير الواقع المرئى ، وتواصلوا فى إخلاص مع مستحدثات الشكل فى العالم ، وهؤلاء انقسموا بالتالى الى مجموعتين الأولى ارتبط نتاجها بصياغات شكلية خالصة آخذة عن الغرب مفهوم الحداثة ، بينما حاولت المجموعة الثانية إضفاء قدر من الشرعية على نتاجها بالاستفادة من معطيات التراث الفرعونى والإسلامى والقبطى .

من أعمال محمد ناجى



أما الاتجاه الثالث ، فهو ذلك الذى ضم مجموعة الفنانين الذين اتجهوا إلى البحث فى الواقع الشعبى المصرى ، محاولين من خلال استلهام ملامحه خلق نوع من التوازن المتوازى بين الأصالة المحلية ، والمعاصرة العالمية بسبيل إيجاد صياغة ملائمة مصرية الطابع والروح معاً ومن أبرز هؤلاء يعد كل من يوسف كامل وراغب عياد ومحمود سعيد ومحمود ناجى وحامد عبد الله وحامد ندا وعبد الهادى الجزار وسيد عبد الرسول وممدوح عمار وجاذبية سرى وجمال محمود وعفت ناجى وسعد كامل ومحمد حسنين على ورفعت أحمد وجورج البهجورى وعمر النجدى وزكريا الزينى وحلمى التونى وفرغلى عبد الحفيظ وصبرى منصور ومصطفى الرزاز وعلى دسوقى ، وجميعهم قد استقى عناصره الأولية وموحيات رموزه المتعددة من الواقع الشعبى المصرى سواء كان هذا الواقع سلوكاً للناس فى حياتهم أو رموزاً لمعتقداتهم ، فالواقع الشعبى يعنى الحياة الشعبية بكل صورها كالاحتفالات بالموالد والأفراح ، أو ممارسات طقوس الزار وعمل الأحجبة ، أو تصاوير البسطاء على الجدران أو رسومات الوشم أو حكايات البطولة وقصص المغامرات كأبى زيد الهلالى وعنترة ، أو حتى اللعبات الشعبية كالتحطيب ورقص الخيل وغيرها ، فكلها روافد ورموز



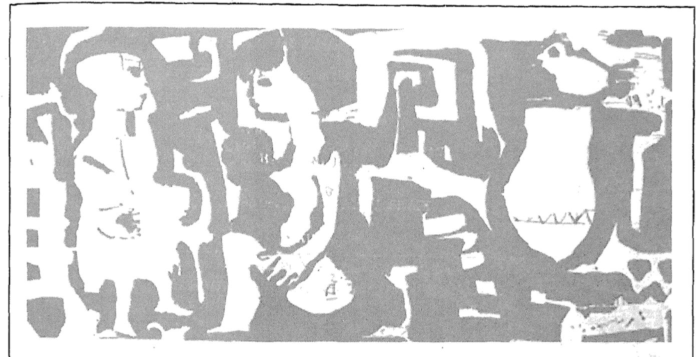
من أعمال حامد عبد الله

أمدت التجربة بحس وروح مصرية حتى وإن جنح البعض أو أسهب فى التحوير .

● **يوسف كامل**

وقد كان الفنان يوسف كامل من أوائل فنانينا الذين اتجهوا إلى تصوير جانب من ملامح الحياة الشعبية فى مصر ، فبرغم بداياته المتأثرة برؤية أساتذته الأجانب ذات الملامح التأثيرية الغربية . وبرغم اهتمامه بتصوير المنظر الطبيعى ، فقد اتجه فى جانب كبير من أعماله إلى تصوير عديد من اللوحات لحوارى القاهرة وأزقتها بأبنيتها وسكانها فى حياتهم العادية ، وكثير من أسواقها الشعبية بملامحها المميزة . بأسلوب بدأ فيه وقد تخلص من الرؤية من الخارج للأشكال والعناصر المصرية التى سادت قبله بحس تزيينى خال من التعبير الحقيقى ، متجهاً نحو ما بدا سبراً لأغوار الروح والواقع المصرى المميز.

أى أنه بدا كحلقة الوصل الأولى التى بدأ الفن فى مصر ينتقل عندها بين الرؤية من الخارج للملامح المصرية والرؤية الواقعية من الداخل للمصرية ذاتها بملامحها الحقيقية ، وهذا " الدور " هو ما يضفى أهمية خاصة على نتاج جيل المصورين الأول بمصر الحديثة بل هو أبرز ما فى عطائه لأنه قد مهد الأرض لما جاء بعد ذلك وامتد وتشعب وحسبه بالتأكيد هذا الدور كى يظل علامة هامة ـ فى حدودها ـ داخل حركة الفن الحديث بمصر .



من أعمال حامد ندا



من أعمال ممدوح عمار



من أعمال سيد عبد الرسول

● راغب عياد

وإذا كان يوسف كامل هو حلقة الوصل الأولى فإن الفنان " راغب عياد " بنتاجه الفنى هو نقطة الارتكاز الرئيسية الأولى التى بدأ من عندها ما نستطيع أن نسميه الشخصية المصرية فى الفن ، حيث ضرب بتعاليم الأكاديمية الصارمة والتأثيرية ذات الحس الفانتزى عرض الحائط وبدأ مع بداية الثلاثينيات فى البحث داخل الواقع الشعبى المصرى الحقيقى عن عناصره وموحياته ورموزه ، محققاً ما قدمه تعبيرية ساخرة . غير مسبوقة فى حركة الفن المصرية الحديثة ، أثرت بما نبهت إليه فى نتاج كثيرين جاءوا بعد ذلك من فنانينا . فقد راح يصور - وللمرة الأولى بمصر بشكل خال من الفانتزيا التزيينية شخوصاً مصرية وفى جو مصرى ، أى راح فى الأخذ مباشرة من داخل الكيان الاجتماعى الحقيقى للأغلبية الشعبية المصرية ، مفردات فنه ، ثم أخذ ينظم تلك المفردات داخل تراكيب ، حملت بجوار التخلص من الوصف الخارجى للمظهر الزخرفى للأشياء قيمة تعبيرية مصرية "حريفة" المذاق، حادة بدرجة تصل إلى حد السخرية المريرة . حيث تحولت اللوحة لديه إلى موضوع تعبيرى ، لا يهم فيه تصوير شخصية بعينها أو شكل بعينه ، قدر ما يهم خلق حوار متسق ومضبوط بين المعنى التعبيرى المنعكس عن جموع شخوصه الشعبية داخل الأسواق والموالد والحقول ، بوجوهها الممصوصة وأجسادها المعروقة وعظامها النافرة من ناحية ، ومقومات التشكيل من حيث الإيقاع والحركة وتوافق الشكل واللون ، وخشونة الأداء التقنى ومطابقته لذلك المعنى التعبيرى من ناحية أخرى . أى أنه وللمرة الأولى داخل حركة التصوير المصرية الحديثة ، يقوم بالبحث فى علاقة " الشكل الواقعى بالمضمون التعبيرى " .

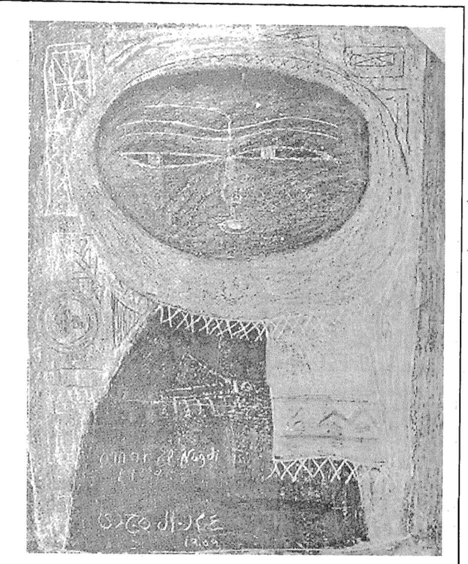
باحثاً عن مقومات التعبير المصرى الخالص ، بعيداً عن " فانتزيا " الزخرف التزيينى الذى كانت تطلبه طبقة الصالونات الأرستقراطية آنذاك وهنا تكمن " القيمة " فى تجربته الهامة ، عند تلك النقطة بالتحديد لأنها كانت المنطلق بعد ذلك لما جاء من رؤى مختلفة للواقع الشعبى المصرى على أيدى فنانينا الحديثين .

من أعمال سعد كامل



● محمود سعيد

ويعد الفنان " محمود سعيد " داخل مسار حركة الفن الحديثة بمصر "متفرداً" متميزاً برؤية مصرية خاصة ، جمع فيها بين الوعى بالجديد المستحدث فى العالم من تطورات فنية ، والوعى بالشخصية المصرية وبالواقع الشعبى المصرى ، الذى لم يصوره كما هو ، وإنما بدا كما لو كان يمرره على معمل داخلى خاص ، تتحول وفقه أشكال بنت البلد وبائع العرقسوس وحاملات جرار الماء والصيادين والمصلين والذاكرين والدراويش محكمة التكوين متدفقة بحيوية لونية ساخنة ، ذات نكهة وحس مصرى شعبى ، ليس تسجيلياً تقريرياً للواقع المألوف ، وإنما هو تعبير ذاتى عن رؤى ذات سحر خاص ، موازٍ لذلك الواقع الشعبى المصرى دون تقيد حرفى بملامحه .



من أعمال عمر النجدى

● محمد ناجى

وإذا كان راغب عياد قد أثار الاهتمام بالتعبير عن مصر " الأرض والناس " ثائراً بذلك على قوالب الأكاديمية التزيينية أو بقايا التأثيرية التى وفدت من الخارج وسادت مع بداية القرن ، وتعلمها على أيدى أساتذته .

ومحمود سعيد قد فتح الطريق أمام صهر الروح والحس المصرى داخل رؤى ، توافق فيها الوعى بالاستحداث ومواكبة العصر مع الوعى بمصر الحس والمذاق فإن الفنان " محمد ناجى " يشكل الضلع الثالث الهام فى ذلك المثلث من جيل الرواد الذى نبه لأهمية الأخذ من الواقع الشعبى المصرى وتجاوز معطيات فنون الغرب التأثيرية السائدة آنذاك ، لخلق فن مصرى حقيقى فقد استطاع بنتاجه الذى صور فيه احتفالات المحمل ولاعبى النقرزان ومشاهدى التختروان فى الأعراس الشعبية ، وعازفى المزمار فى الفرق الغنائية الشعبية ، وغيرها من المظاهر الشعبية المصرية ، أن يبلور رؤية تعبيرية مصرية الطابع والروافد معاً ، لا تعود أهميتها إلى تفرد فى الأداء أو براعة تقنية قدر ما تعود إلى ما نبهت إليه من أهمية البحث فى الواقع الشعبى المصرى كمنهل أساسى للفن الحديث .

● حامد عبد الله

تميزت أعمال الفنان حامد عبد الله الأولى بحس وأسلوب خاص جمع فيه بين الروح الشعبية المصرية، وتعبيرية الحوشيين المعتمدة على عنف حركة الخط القاتم المحيط بالأشكال والمتحرك فى حيوية حولها، حاصراً لمساحات من اللون الساخن، تؤكد بسخونتها تلك الحركة الموحية فى تحولات الخطوط المحيطة بالأشكال من الغلظة والسمك للتحول والرهافة ، ومن الحدة والوضوح إلى الارتعاش الواهى .

ففى الوقت الذى داعبت فيه خيالات العديد من فنانى الجيل الثانى بمصر أشكال الفن الغربية المستحدثة ، نجد أن حامد عبد الله قد اتجه إلى داخل مصر ، يستلهم سلوك الفلاحين والعمال والعامة البسطاء الشعبيين فى حياتهم اليومية وأعمالهم ، صانعاً " توليفة تعبيرية " غير مرتبطة بالواقعية الأكاديمية ، ودون تطرف تحويرى مستغرب وإنما بدا كمن يحدث مصالحة بين تعبيرية راغب عياد المصرية التى كان قد أرسى قواعدها وخشونة الحس وسخونته لدى " الحوشيين " بادئاً بذلك اتجاهاً جديداً نما وتشعب على أيدى عديد ممن أتوا بعده ، وهو

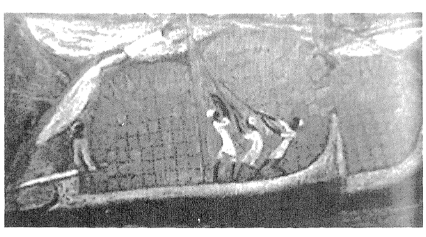
مزاوجة الفطرة التلقائية بالتعبير المنظم بسبيل خلق " قيمة " مصرية بسيطة التركيب عميقة التعبير .

● حامد ندا

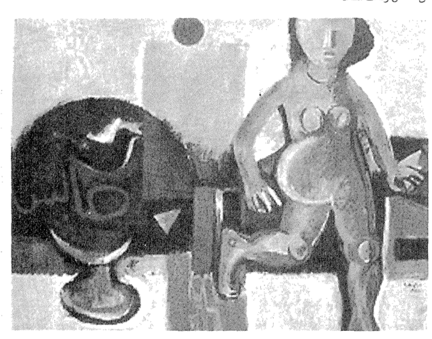
ويعد الفنان " حامد ندا " من أهم فنانينا الحديثين ، الذين استطاعوا تحقيق قدر كبير من التوازن بين الاستقاء من الواقع الشعبى المصرى بكل صوره والمواكبة للمستحدث فى العالم من أساليب وتناولات فى الشكل وفى بناء العمل الفنى .

فهو منذ البداية قد آثر البحث فى التراث الشعبى المصرى ، مستلهما سلوك العامة فى احتفالاتهم الطقوسية الخيالية ، ورموز السحر الشعبى ، مصوراً لعديد من الأعمال التى جمع فيها بين السيريالية والرمزية والتعبيرية فى توليفة ذات حس وروح ومذاق مصرى .

وإغراقاً فى المصرية ، لم يكتف بتصوير الواقع ورموز الأسطورة الشعبية ، وإنما بدا ممتدا لجذور فى تراث المصريين القدماء صانعاً من خلال هضم معطيات الأسلاف ، وفهم معطيات الواقع ، وكأنما يصوغ مصر " المعنى والرمز فى تراكيب وبناءات شديدة الحداثة ، متفردة فى تاريخ الفن غير مسبوقة تماماً ، حيث أن الروافد وأصداء الأصول لديه ، تذوب فى خصوصية الرؤية والتناول ، والتقنيات شديدة البراعة والتفرد معاً .



من أعمال رفعت أحمد



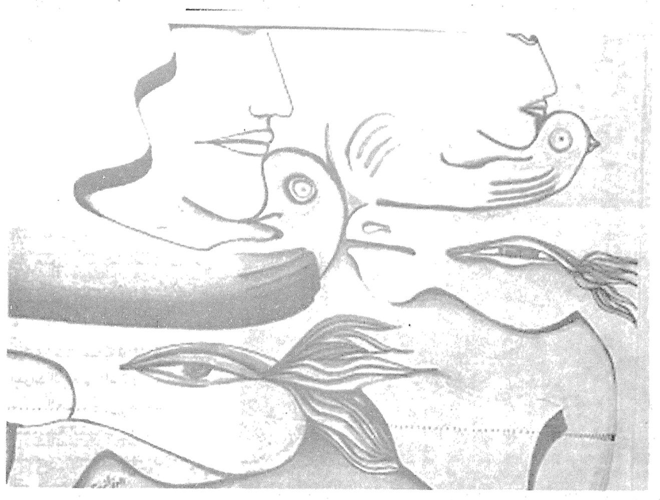
من أعمال زكريا الزينى

● عبد الهادى الجزار

وقد غاص الفنان " عبد الهادى الجزار " حتى النخاع فى الواقع الشعبى المصرى من ذلك الجانب المرتبط بطقوس السحر والشعوذة والاعتقاد فى قوى خفية جاذبة قادرة مسيطرة ، لا ليصورها فحسب أو يستلهم منها عناصره وإنما ليقوم بما يشبه الفضح لكثير من السلبيات بتعريتها ، لذا فإن ما قدمه من تصاوير للمشعوذين والسحرة وكتاب الأحجبة وممارسى الزار يتعدى القيمة الفنية ليصبح دوراً هاماً شديد التأثير .

والواقع أن نتاج ندا والجزار ، يكتسب أهمية خاصة فى مسار حركة التشكيل الحديثة بمصر ، كنقطة الارتكاز الثانية التى تحول عندها الفن نحو المصرية الخالصة ، بينما ذابت مؤثرات الحداثة فى الغرب ،

من أعمال مصطفى الرزاز



متحولة إلى خبرات فى البناء والتركيب ، وظلت العناصر والموضوعات والتعبير بل والروح مصرية خالصة ، تعلن عن تبلور الرؤية ونضوج النتاج ورسوخه ، بعد أن عملت أعمال كل من راغب عياد ومحمود سعيد وناجى كنقطة الارتكاز الأولى المنبهة للمصرية . وإذا كان الجزار قد تحول مع مطالع الستينيات نحو اللعب الفانتزى بالأشكال التجريدية فى " فضائياته فإن تجربته مع العناصر والرموز والأساطير الشعبية المصرية ستظل هى أهم ما قدمه وأنضج وأكثر تأثيراً وحضوراً .

● **سيد عبد الرسول**

ويعد " سيد عبد الرسول " واحداً من أهم مصورى الجيل الثانى بما أضافه من توافق متسق بين حداثة الرؤية ، وأصالة المصرية ، فقد بدا كامتداد " تعميقى " لذلك الاتجاه الذى بدأه كل من " راغب عياد " و " محمد ناجى " قبل ذلك متخطياً حاجز المباشرة ، نحو تأليف تراكيب جديدة خاصة جمع فيها بين الواقعية التعبيرية والزخرفية الشعبية مازجاً هذا بذاك فى توحد حميم ، أضفى على تصاويره غنى مصرياً خاصاً وتفرداً داخل حركة التصوير المصرية الحديثة .

فهو لم يستلهم الطقوس السحرية العقائدية ، وكذلك لم يسجل مظاهر الحياة بواقعية ، وإنما هضم الإيقاع الزخرفى الشعبى المصرى ، وغنى تعدد اللون وزهائه ، ثم راح بعد امتلاك أدواته يؤلف تراكيبه التى بدت كالمزاوجة بين معطيات الشكل والحركة الإيقاعية المتناسقة فى الفن المصرى القديم ، والمزاج الشعبى المصرى بألوانه المتعددة الزاهية وزخارفه التى توشى السطح كله بغنى حيوى ، مزاوجة جعلت نتاجه كالتوفيق الجيد بين المصرية المتأصلة، والمعاصرة الآخذة بالمستحدث فى الصياغة وأساليب التناول البنائى .



من أعمال حلمى التونى

● جاذبية سرى

وقد اهتمت أيضاً الفنانة " جاذبية سرى " باستلهام الواقع الشعبى المصرى فى كثير من أعمالها الفنية العديدة ، منذ أن بدأت رحلتها الفنية مع مطالع الخمسينيات .

فقد تميزت أعمالها الأولى المبكرة بموضوعاتها التى صورت فيها نساء شعبيات مصريات فى حياتهن العادية بأسلوب جمعت فيه بين واقعية الموضوع وتعبيرية الشكل ، وثراء اللون الزاهى ، وديناميكية الإيقاع الزخرفى الذى تحدثه عديد التفاصيل الدقيقة التى تغطى السطح كله .

ومن التبسيط والتسطيح الزخرفى انتقلت بعد ذلك لتصوير ملامح من ألعاب الصبية الشعبيين ، كالمراجيح والحجلة وغيرهما بأسلوب بدا أكثر تعبيرية حيث تخنت عجينة اللون ووضحت اللمسات الخشنة ، واعتنى السطح بأداء بدا كالمزاوجة بين ثراء الفطرة وغنى الوعى البنائى الهندسى، وتحول الموضوع إلى وسيط مصرى الحس والروح ، متجاوزاً التسجيل المباشر نحو التعبير البليغ الأقرب إلى المزاوجة بين التجريد البنائى والتشخيص التعبيرى، فى توليفة جديدة غنية .

● تحية حليم

أما النتاج الفنى لدى الفنانة "تحية حليم " فقد تميز بحس مصرى فطرى

غنى امتلأت فيه السطوح بلمسات عديدة بدت كالجمع بين طرافة المصادفة وإرادة التأليف والصياغة للأشكال جمعاً حميماً ذابت فيه الفطرية فى القصد ، وبات القصد كما لو كان فطرة خالصة .

ولعل موضوعاتها الشعبية المصرية البسيطة ، وتلقائية شخوصها فى سلوكياتهم المتعددة فى الواقع قد أكسبت نتاجها غنى ، جعل الحس الفطرى يبدو إثراء للشكل وللرؤية وليس قيداً عليها بل ربما زاد من الإحساس بالتواصل مع الحس الشعبى المصرى ، لاقتراب ملامح النتاج من كثير من تصاوير الشعبيين البسيطة التلقائية .

• جمال محمود

وجمع الفنان " جمال محمود " فى أعماله بين الحس التعبيرى الفطرى واستلهاماته لتراث التصوير القبطى الشعبى ، صائغاً من خلال التوفيق بين كليهما رؤية غنية فى مجموعها ، ذات روح ومذاق مصريين أكدتها موضوعاته المستلهمة من الواقع الشعبى بعناصره الكثيرة المتنوعة كعروسة المولد وحكايات ابو زيد الهلالى وعنترة ،كما بدا الأداء القريب من رسوم الشعبيين التلقائية مؤكداً لذلك الحس الفطرى لديه .

• عفت ناجى

وانبنت التجربة الفنية لدى الفنانة " عفت ناجى " على استلهامات رسوم الوشم وأشكال التعاويذ والأحجبة الشعبية المصرية المليئة بالرسوم والكتابات السحرية مصورة منها لوحات ذات حس أقرب إلى التلقائية الفطرية ، بحيث بدا القصد وكأنما انتفى وتحول بناء اللوحة إلى تفاصيل عديدة متداخلة ومتقاطعة ومتراكبة ، وملونة بعديد من الألوان المتباينة ومشحونة فى نفس الوقت برموز كالكتابات السحرية ، مما أضفى عليها هيئات أقرب إلى التمائم أو التعاويذ الشعبية الطريفة .

• سعد كامل

بينما استمد الفنان " سعد كامل " عناصر تجربته الفنية من النتاج الفنى الشعبى المصرى وبخاصة رسوم الوشم ، وتصاوير الفنانين الشعبيين لقصص البطولة والأساطير والسير الشعبية كسيرة عنترة بن شداد وسيف بن ذى يزن وأبو زيد الهلالى ، وقد استطاع أن يصيغ لنفسه أسلوباً خاصاً جمع فيه بين التسطيح الزخرفى واللون الزاهى وبساطة التركيب الهندسى بحيث بدت الأعمال ذات غنى فانتزى خاص ، شديد الارتباط بالحس المصرى الشعبى ، نقى بملامحه الفطرية البسيطة ، مثير بامتلاء السطح فيه بالتفاصيل الزخرفية العديدة .

• ممدوح عمار

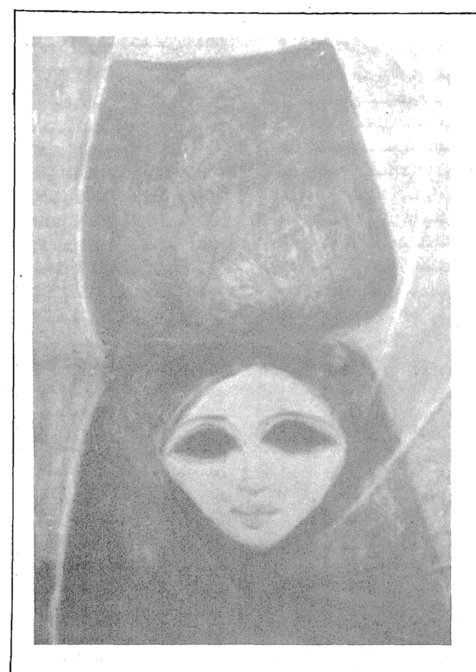
واهتم الفنان " ممدوح عمار " فى جانب كبير من تجربته الفنية باستلهام العديد من ملامح الحياة الشعبية المصرية ، سواء كان استلهاماً لعديد من مظاهر سلوك العامة فى حياتهم كما هو الحال فى تصاويره العديدة لحفلات السمر الشعبية أو لعبة التحطيب ورقصة الخيل وغيرها ، يتناولها كوسائط فى عمل تراكيب وبناءات مستحدثة دون أن تفقد أياً من تعبيريتها أو حسها المصرى الشعبى ، أو يستلهم رموزاً شعبية كعروسة المولد والأراجوز فى عمل موضوعات ذات حس تعبيرى إنسانى ، كما بدا اللون لديه مواكبا للحس الشعبى بزهائه وتنوعه .

• محمد حسنين على

كما اهتم الفنان " محمد حسنين على " باستلهام الحياة الشعبية المصرية فى توليف أعماله ، حيث صور الناس فى حياتهم العادية والبيوت والحوارى والأزقة فى الأحياء الشعبية المصرية ، بأسلوب جمع فيه بين التحوير للأشكال بحس فطرى بسيط ، والتكعيبية ، بتحول السطح فيها إلى تقسيمات هندسية تتداخل وتتعارض وتتقاطع فى حركة لا تهدأ ، وبين تلاقى هذين الأسلوبين المتناقضين فى التناول ، يتوالد قدر من التعبير الواقع فى المنطقة الفاصلة بين القصد والمصادفة .

• رفعت أحمد

وقد اختار الفنان " رفعت أحمد " منذ البداية المزاوجة بين معطيات الشكل فى الفن المصرى القديم ، وفانتزيا الحركة التعبيرية فى سلوك الناس الشعبيين أثناء احتفالاتهم وممارساتهم لحياتهم بشكل عام صانعاً من خلال ذلك رؤية خاصة



من أعمال أحمد الرشيدى

ذات حس تعبيرى مصرى شعبى النكهة حيوى التركيب ، صداح باللون الزاهى المتعدد . وبأداء ذى أثر تعبيرى بلمساته المتعددة ، وقد ساعده اختياره للأشكال فى معظم الأعمال فى حالة حركة دائمة سواء كانت رقصاً للخيل ، أو للنساء بملابسهن " المدندشة " بالزخارف العديدة التى تتناثر حولها فى آن يضفى قدراً من الفانتزيا الزخرفية المثيرة على أعماله .

● عمر النجدى

ولعل الحياة الشعبية فى مصر هى من أهم روافد الإبداع عند الفنان " عمر النجدى " يستقى من كثير من مظاهرها عناصره ليضيغ منها عوالم مصرية الطابع والحس حديثة البناء والأداء معاً ، فبرغم استقاء العناصر والرموز من الواقع الشعبى وإمرارها على وعى جيد بمفهوم التراث المصرى القديم والإسلامى فإن الصياغات عنده تأخذ طابعاً حديثاً مستفيداً من مفهوم بناء الصورة التجريدى والبنائى والتعبيرى معاً ، فالسطوح بتقسيماتها ، والشخوص بتداخلاتها ، والملامس بتعددها وتباينها بين الخشونة والملامسة ، ثم ترك العنان للأشكال كى تتوالد وتتداخل وتتقاطع وتتجاور فى حرية كبيرة أشبه بالمغامرة ، كلها أمور

تقنيـة آخذة من مفـهـوم التـناول العصرى للوحة .

وذلك المفهوم يبدو لديه متوافقا مع مفـهـوم المصرية عميـقة الجـذور فى الأرض والناس ، وليس قـيداً عليـها على اعـتـبـار أن حـرية التناول والصياغة لابد أن يسبقها وعى بلغة الشكل وامتلاك للأدوات ، والنجدى قد حقق ذلك بوعى جيد .. المصرية هنا إذن لا تجئ تمسحاً بالموضوع ، أو استـعارة لبعض مظاهر الأشكال الشعبية ورموزها ، وإنما تتأتى عن طريق فـهم جـيـد لمعنى الأصـالة والمعاصرة معاً .

● چورچ البهجورى

ونفس درجـة الوعى بمفـهـوم الأصـالة والمعـاصـرة ، نجـده لدى الفنان " چورچ البـهـجـورى " الذى اختار منذ البداية أن يصور كثيراً من جـوانب الواقع الشعبى المصرى . ولكنه لم يهتم باستخدام رموز أو مـلامح طقسية ، وإنما انغمس فى الواقع ذاته مـصـوراً مظاهره ، مستفيداً فحسب من ملامح الفن القبطى الشعبى ، فى إضفاء قدر من الخصوصية على ملامح الشخوص بينما ظلت موضوعات أولاد الحارة والعـجـلاتى وصـبى الميكانيكى والصيـادين والفرق الموسيـقـيـة الشعبية المسماة " بالآلاتية" وغيرها من مظاهر الحياة الواقعية الشعبية هى موضوعاته المفضلة ، يصوغها بأداء حاذق ماهر، وصياغات واعية بمفهوم بناء الصورة، يتلاقى فيها القصد مع الفطرة مما يضفى حساً إنسانياً عالياً على الأعمال .

● زكريا الزينى

واهتم الفنان " زكريا الزينى " فى جـانب كـبـيـر من تجـربتـه الفنيـة باستلهام الواقع الشعبى المصرى فى أعماله ، ليس بهدف تسجيله ، وإنما كـوسـيط إيجـابى يحـقق توازناً بين الموضـوع المحلى المـُتد الجـذور فى الواقع ، والتناول التـقنى والبنائى للأعمال الآخذ بمفهوم المعاصرة . توازناً أضـفى على أعـمـاله أهمـيـة خاصة باعتبارها معبراً جيداً عن الشخصية المصرية الشعبية دون تقيد أو انسجـان فى تسجـيل مظاهرها بشكل حرفى .

صـور الزينى رقـصـات الزار وطقوسـه ورموزه كما صـور الموالد والأفـراح الشـعـبـيـة واللعـبـات المنـتشرة فيـها " كالنشان " و " فتح عينك تاكل ملبن " ، كما سجل جموع المحـتـفلين بالمناسـبـات الشـعـبـيـة وراياتهم، سجلها بعد تحويلها إلى رموز تعبيرية فى صياغاته التشكيلية وبأداء تصويرى مميز ، جعل نتاجه يبدو مـصـرى الطابع والروح برغم هيـئـاته المتـعـددة بين التـجـريد والتشخيص التعبيرى .

● حلمى التونى

بينمـا بدا الفنان " حلمى التونى " وقد استلهم رموز الطقوس الميثولوچية وحكايا الحب والبطولة الشعـبيـة من ناحية ، والواقع الشعبى بعديد من مفرداته من ناحية أخرى ، جامعاً بينهم فى توليفة خاصة ، شديدة الرقة والعذوبة حـادة التـعـبـيـر ، صداحة بالألوان الفرحة ، مليئة برموز العشق والتوالد قاطنة فى تلك المسافة الدقيقة " الصعبة " بين ثراء الفطرة وتلقائيتها وصـرامـة القـصـد العـقلى وحـدته . وكـأنما قد استـحالت لديه النقـائض عجينة لينة طيعة تنتظم فى توليفات بسيطة وبليغة معاً ، فالعمل الفنى لديه برغم إنبنائه على عناصر ورموز ومضامين واقعية شعبية مصرية إلا أنها تتحـول جـمـيعـاً إلى مـفـردات ورموز فى بناءات شكلية مستحدثة يبدو السطح التصويرى فيها فى حالة نبض تعبيرى دائم بتفاصيله الكثيرة وألوانه المتـعـددة وإيحـاءات عناصره بالحـركـة أو الوشـوك عليـهـا وذلك الصهر الجيد للفطرة والعقل معاً فى صياغة واعية بأصول الصنعة وبلغة الشكل معاً .

● فرغلى عبد الحفيظ

أما الفنان " فرغلى عبد الحفيظ " فـقـد اخـتـار الجـانب الهندسى فى الرسوم والزخارف الشعبية المصرية ، ليستوحى منه عناصره الأولية ، التى تتـحـول بعـد ذلك بحـواراتهـا مـعـاً ، وتراكـبـهـا أو تناثـرها ، إلى تكوينات أقرب فى بنائها إلى التجريد وإن ظلت برمـوزها وإيحـاءاتها بل وألوانـهـا مـرتبطة بحس مـصـرى شـعـبى . فـالأشكال الفنية منذ البداية ، حتى وإن كانت شخوصاً وحيوانات وأبنية ، فـإنهـا أخذت طابعـاً هندسـيـاً فى بنائهـا وظل الأمـر لديه هكذا حين تحولت الشخوص إلى عرائس مجردة الملامح ، منتظمـة داخل تكوينات تجـريدية مـسـتـحـدثة ، فـالزخـارف الشعبية على منازل الفلاحين وعربات الكارو ومـلابس البـسطاء ، ذات بناء هندسى قـائم على عـلاقـات المثلث والدائرة ، وهى نفسـهـا عناصـره

الأولية التى يستخدمها ، ومهما تعقد الشكل أو تراكب ، يظل صداها واضحاً .

● صبرى منصور

وتعد تجربة الفنان " صبرى منصور " فى استلهام الواقع الشعبى فى مصر ، ذات ملامح خاصة متفردة ، حيث لا يلجأ إلى تصوير ملامح من الواقع كما هو ، كما لا يقوم باستعارة نماذج من الزخارف الشعبية ، وإنما يتحول الواقع الشعبى بطقوسه وميثولوچياته وملامحه إلى رموز وأشكال يصوغها فى بناءات ذات تنظيم هندسى الطابع، محكم البناء ، يبدو كالحوار المتوازن بين مفهوم التناول التجريدى لبناء الصورة من ناحية ، وتعبيرية الرمز المأخوذ من الواقع الشعبى الإنسانى النكهة من ناحية أخرى .

فالأهلة والأقمار والنخيل والنساء البدينات والبيوت الشعبية وطقوس السحر ورموز العشق الشعبية ، كلها عناصر تحمل قدراً كبيراً من التعبير الواقعى الشعبى المصرى تعبيراً ساخناً عالى النبرة ، ولكن عمليات التنظيم والصياغة العقلية من شأنها إضفاء قدر من التوازن الجيد بين حدة التعبير وصرامة الهندسة البنائية دون أن تفقد الأعمال ، تلك الروح وذلك الحس المصرى .

● أحمد الرشيدى

ويستمد الفنان " أحمد الرشيدى " عناصره الأولية وموضوعاته من الواقع الشعبى ، يصوغه بأسلوب أدائى يبدو كالمزاوجة بين التلقائية

من أعمال على دسوقى



الفطرية والقصد الواعى ، بحيث يصبح النتاج حاملاً قدراً كبيراً من التعبير الإنسانى البسيط دون تعقيد وأيضاً دون مباشرة تسجيلية فالعناصر تتحول إلى مفردات بسيطة التركيب أحادية اللون تقريباً تتصدر اللوحة ، صانعة تكوينات موجزة ، كالتثبيت اللحظى لحالة أو لفعل إنسانى حيوى ، يبقى دائماً حاملاً لنفس حيويته لا ينتهى .

فالمرأه التى " تعجن " أو " تخبز " والصياد فى حركته الدائبة وغيرها من نشاطات العامة ، تبدو دائماً حالات من الفعل الإنسانى الموشك على الحركة ، أو الساكن فى التو بعد الحركة وبالتالى يبدو تصويرها كاقتناص لذلك الفعل الإنسانى وتثبيته هكذا فى حالة من الحيوية الدائمة . برغم سكونه الظاهرى أحياناً .

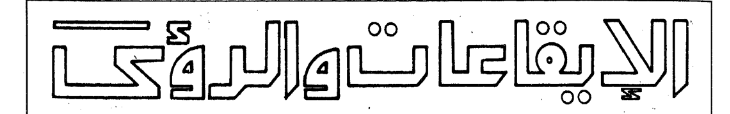
● مصطفى الرزاز

ويستلهم الفنان " مصطفى الرزاز " فى جانب كبير من أعماله الأسطورة الشعبية المصرية ورموز السحر وطقوسه ، وكذا ملامح الزخارف الشعبية بعناصرها المتعددة ، يتناولها جميعاً كعناصر أولية ، يصوغ منها أعماله ، تلك التى بدت ذات حس تعبيرى عال ، انعكس عن صخب التداخل والتزاحم بين عديد من التفاصيل والعناصر والرموز فى تراكيب بدت صاخبة ساخنة ، بألوانها المتعددة الزاهية ، وإيقاع حركة الخطوط المليئة بالانثناءات والانكسارات التى تحيط بالأشكال العديدة على السطح أى أنه بدا كما لو كان يصور " حالة " من التعبير مساوية لذلك الإيقاع الشديد الحيوية فى الطقوس السحرية الشعبية .

● على دسوقى

وبحس فطرى غنى ، تبدو أعمال الفنان " على دسوقى " منتمية بالكامل إلى الواقع الشعبى المصرى ، يصور كثيراً من ملامحه وسلوكيات أهله فى الحوارى والأزقة ، بأسلوب بدا كالتوفيق بين قصد التبسيط والتسطيح للعناصر والأشكال ، وتلقائية التناول وفطرية التعبير ، توفيقاً منطقياً أسفر عن عديد من التصاوير لنساء ورجال وأطفال وبيوت وحوار وأزقة شعبية مصرية ذات حس إنسانى عميق على بساطته الشديدة .

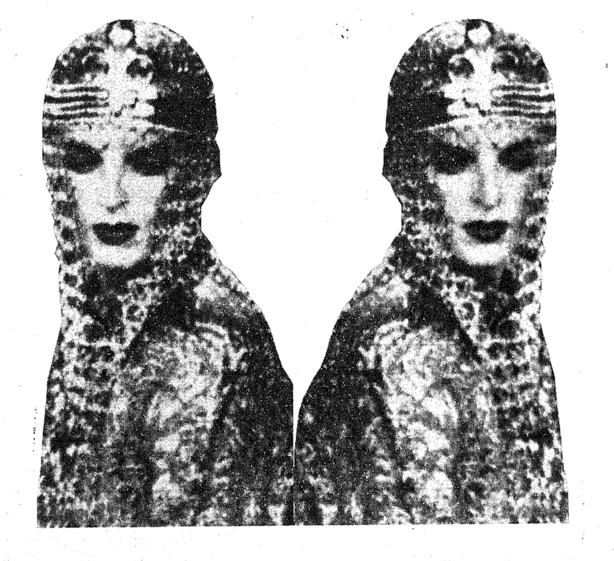
وهكذا امتلأت أعمال العديد من فنانينا الحديثين ، برموز وملامح مصرية شعبية ، شكلت فى مجموعها ذلك الاتجاه الهام فى حركة فن التصوير المصرى الحديث ، وسواء كانت استلهامات هؤلاء الفنانين للواقع كما هو أو لرموز أسطورية ، أو حتى لعناصر زخرفية ، فإن النتاج فى مجموعه يبدو جاداً وجيداً ، وإن تباينت النتائج وتعددت الأساليب واختلف الوعى والقدرات الأدائية وجسارة التناول من فنان لآخر ، لأن الهدف فى النهاية كان محاولة جادة لإيجاد صياغة ملائمة مصرية الطابع والروح والحس مواكبة لمستحدثات العصر فى الشكل والتقنية والتناول . ■


الإيقاعات والرؤى

قصة

محمد صدقى

وجهان



لـحـقـيـقـة

قـ تـغـزو المخـاوف قلبـك ، ينهش القلق صـدرك ، يتفجـر عذاب الشك فى رأسـك ، هذه المعـانى والمشـاعر مجتمعـة كلها كـانت بدايـة حالتى التى أمسك بـالقلم الآن أحاول مسيطراً على أعصابى أن أسجل وصف متتاليات أحداثها .. كيف عذبنى دبيب سوس الشك وهو يزحف داخل جدران رأسى ، أشعـر معـه بقلبى يتضخم ، عيناى تغيمان ، حلقى يجف ، صدرى أشعر باختناقه ، كأنما سيصعب عـلى التنفس بعد لحظات ...

نوازع الضياع هذه كانت قد بدأت تجعلنى أرى ظلال الأشياء حولى تغيم ، بـرغم أضواء لمبـات النيون المنتشـرة حولى ..

حيطان حجرة قسم الفنـون تضيق تقترب منى تحاصرنى ..

أكاد أختنق ، أتوه عن كل ماحولى من كـائنـات وأصـوات ، ينتفض قلبى فى صدرى ، أحس بغليان الدماء فوارة فى شرايين رأسى ، أسائل نفسى .. ماهذا الذى أواجهه من قلق يجعل جنون الشك فى قيامى بتصرفات لا أتذكر أننى قمت بهـا ، تسيطـر عـلى ، تـلازمنى أينمـا ذهبت .. تصرفات غامضة ، يأتيها كائن بشرى آخر لا أعرفه ، كائن يشبهنى ، لا أتمكن من لقائه للحديث معه ، لكنه موجود ، أراه لحظة اختفائه ، يطاردنى بتصرفاته ، له نفس ملامحى ، ملابسى ، أسلوبى فى الكتابة ، نفس خطى ، يقوم بعملى نيابة عنى ...

بـدأت أعراض حـالتى الغـامضـة هـذه .. تـوهـان نظـرتى ، محـاولاتى المتعثرة التنبه لنفسى خلال حملقتى فى لا شئ سوى الحائط أمامى ، غير متابع بأى اهتمام لـحديث « عصام » زميـلى محرر صفحة المسرح وهو يقرأ عناوين الصفحـة الأولى من الجـريـدة حـول مراسيم دفن جثة شاه إيران فى مسجد الرفاعى ..

كنت قد تنبهت متلبساً بتهمة شرودى عن تتبع قراءة « عصـام » مع نغمـات صوته الساخرة ..

سمعته يلتفت إلى متضايقاً ، يتأمل ملامح وجهى مندهشاً من امتناعى عن مشاركته الحديث ، يمط شفتيه ، يهـز كتفيه ، يقوم منصرفاً يتركنى لهواجسى التى تنهش رأسى قائلاً :

ـ ضـايقـك حمـدى بمشـاغبـاتـه فتخـاصمنى .. ؟ انتما زميـلان أبنـاء معتقـل واحد ، تشـربان من إنـاء فكر واحـد .. لكن مـا ذنبى أو ذنب جثـة الشاه التى دفنت عندنا ..؟!

●

بدأت حالتى هذه منذ أقبل صديقى « حمدى » سكرتير التحرير قبل نصف سـاعة يقتـرب منى يتسـاءل متعجبـا يعاتبنى :

ـ إيـه .. تستعصى عليـك أحـداث قصتك الجديدة ، أم هو سيناريو فيلم يستعجلـونـك فى إنجـازه حتى تنسى مـوعـدنـا ، تتـركنى أنتظـرك أمس فى النادى بينما تسهر هنا على مكتبك تعمل حتى الثانية عشرة مساءً ، تشـد شعر رأسك ، تفتله خصـلات بين أصـابعك كالعادة ..

قلت مندهشاً :

ـ أمس .. هنا .. على مكتبى .. ماذا تقصد ..؟

أجاب حمدى معاتباً :

إيـه .. ستنكـر ..؟ نـادى عليـك الأستاذ « حواس » كى يوصلك بعربته فلم ترد ، رفست باب الحجرة بقدمك تغلقه فى وجهه فتركك لشيطان أفكارك ..

ـ أفكارى وسيناريو .. ما هذا الذى تحكيـه . أمس يـاعـزيـزى كنت فى دمنهـور ، لم أجلس عـلى مكتبى ، لم أحضر للجريدة ، ولا كنت هنا فى القاهرة أصلاً ..

ـ يا رجل .. لن أحسدك على انشغالك بعملك أو السعى للشهرة .

ـ صدقنى .. لم أدخل الجريدة بعد لقائنا صباحا ، ذهبت مـع شقيقى إلى دمنهور لأوقع له فى الشهر العقارى هناك عـلى الفدان البـاقى من أرض زوجتى بالتوكيل ..

ـ كيف ..؟ الأستاذ « حواس » رأى حقيبتك أمـس أمامـك عليها الحـروف الأولى من اسمـك ، نادى عليـك .. هل تشككنى فى سلامة بصره .. ومع ذلك ..

قلت متوجساً :

ـ اسمعنى ، لا تأخذنى ظلما بكلام « حـواسـك » هـذا .. قـد يكـون رأى شخصـاً آخر ، أو اختلط عليـه الأمـر فكان قد رآنى أول أمس مثـلا ، أو أنه يهزل معك كما تعودنا منه ..

ـ لا .. لا .. لا تـعتـذر لإهمـالـك مـوعدى ، ثم المسـألة بسيطـه .. أين « حسن أبو على » ..؟

ـ حسن من ..؟

ـ حسـن « بسكلتـه » سـاعـى السهرة .

لماذا ..؟

لأنه حين سألته عنك صباحاً قال إنك سهرت هنا أمس بعد انصراف محررى القسم تواصل الكتابة ، كنت مشغـولاً بمـا تكتب ، وأنـه أحضر لـك الشـاى مـرتـين ، ثم القهـوة ، وأنـك منحتـه بقشيشاً كريماً ..

ـ أنت إذن تصر على أوهامك ..

ـ أوهامى ..؟

استـدار يميل بـرأسـه نحـو آلات التيكرزينادى :

ـ يـاحسـن .. تعـال .. ألـم يكـن الأستاذ « شهدى » ساهراً هنـا أمس يكتب حتى منتصف الليل ..؟

قال حسن الساعى مستريباً :

ـ لماذا .. آه .. نعم .. أحضرت لـه الشاى والقهوة ، كـان يكتب ، ثم أخذ حقيبته وانصرف ناسياً مفاتيح المكتب ثم عاد وأخذها متعجلا .. هل ضاع منه شىء .. درج مكتبه كان مفتوحاً وأغلقته بالمفتاح الاحتياطى بنفسى ، تأكدت من إغلاقه .. هل ..

ـ لا .. لا .. شكـراً يـا حسـن .. الأستاذ « شهدى » اختلط الأمر عليه ، كان قد نسى موعداً معى فى النادى ..

●

أظافر الشك بدأت توغل فى نهشهـا فراغ رأسى ..

لمـاذا يكـذب حسن .. ثم الأستـاذ « حـواس » يقـول إننى لم أرد عـلى تحيته ، رفست الباب بقدمى فى وجهه ، وحسن السـاعـى أحضر لى الشاى من « بـوفيه » الـدور العلوى مـرتين ، ثم فنجـان قهوة ، وأنـه أخـذ بقشيشـاً ، وسلسلة المفاتيـح التى نسيتها .. لا .. لا .. المسـألـة تستـدعى التـأمـل .. تستدعى القلق ..

●

وضعت راحة يدى مفرودة الأصابع حول رأسى أتحسس وجودى فعلاً ..

مندهشاً .. رحت أسأل نفسى .. هل كنت فعلاً أنا هنا فى الجريدة أمس ..؟ رآنى « حواس » جالساً على مكتبى ، ثم شهادة حسن الساعى .. كيف أتواجد فى مكانين مختلفين فى بلدين بعيدين عن بعضهما فى وقت واحد ..؟

جالدت الحيرة بإعادة التساؤل مـع نفسى فيما أنادى حسن الساعى ..

ـ ياحسن .. أحضر لى فنجان قهوة « دوبل » .. لكن أولا .. هل أنا كنت هنا فعلاً أمس مساءً حتى منتصف الليل ، جالساً خلف مكتبى .. أكتب ..؟ أنا لم أرد أن أعـارضـك أمـام الاستـاذ « حمدى » .. أو أكذبك ، فقد كان على موعد معى فعلا وأخلفته مضطراً ، لكن أنا ظللت جالساً أمس ، خلف مكتبى هنا أكتب وكانت معى حقيبتى هذه ؟

ـ يا أستاذ « شهدى » عفوك .. فعلا أنت كنت هنـا ، أعطيتنى ثمن القهـوة والشـاى ثم انصرفت وعـدت من أمام الأسانسير لتأخذ مفاتيحك التى نسيتها فوق المكتبه بعدها لا حظت وأنا أنظف المكـاتب أن درج مكتبك كـان مفتوحـاً فأغلقته ..

ـ لماذا تضحك يا حسن ..؟

ـ لا .. أبداً .. أريد أن أقول لك أننى كما تعرفنى لا أفعلها ..

ـ ما هى التى لا تفعلها ..؟

ـ حكاية البـرشام .. أو الشـرب .. أنت تعرف أننى أصلى ..

ـ يارب .. يا إلهى .. عقـلى .. طيب يا حسن .. متشكر .. هات لى القهوة ..

●

عدت لوضع رأسى على كف يسراى .. رحت أسأل نفسى مرة أخرى

شاهدان يؤكـدان .. آه .. ربما هى دعابة اتفقا عليها ، فـلا شرب القهـوة وأنسى الأمر ، الأستاذ « حمدى » ربما يكون قد اتفق مع « حواس » وحسن على هـذه التمثيلية عقابـاً لى عـلى إهمـالى موعده ، لكن يؤلفـون التمثيلية هكـذا بتفاصيلها حتى حكاية المفاتيح ..؟!

فتحت حقيبتى الجلدية ، أخرجت سلسلة المفاتيح ، فتحت درج « الشغل » فى مكتب صلاح ، أخرجت ملف مواد أخبار الفن المطلوب إعادة صياغتها ، لكننى للدهشة وجدت مجموعة الأخبار والموضوع الرئيسى عن تحجب الراقصة « سها » وإعلانها توقفها عن الرقص بعد عودتها من العمرة الرجبية .. ما هذا ..؟

المادة كلها .. كل الأخبار كانت تضم اختصارات وإعادة صياغة بعض العناوين والفقرات بخط يدى .. فيما أنا لم أكن قد قرأت قبلا هذه الأخبار أو أعدت صياغتها ..

الغريب أن التعديلات كانت بخطى ، بأسلوب إعادة صياغتى للأخبار ، وبلون حبر قلمى الجاف الأسود .. ما هذا ؟ .. الأمر أصبح فوق قدرتى على التصور .. شككت أكثر فى ذاكرتى ، فى تصرفاتى ، سكت ، أطرقت حائراً ، خاطرنى سؤال غالبنى معه إحساس بالخوف على عقلى .. ماذا يحدث لى .. حولى .. فلأضع المادة الإخبارية كما هى فى درج صلاح ، ولأنصرف فوراً إلى منزلى أنام .. لأفكر بعد الظهر فى هدوء عن ذلك الذى أسمعه وأراه وأواجه غرابته .

●

مساء ذلك اليوم الأربعاء حين صحوت من نومى أرسلت الخادمة تشترى لى عدد الخميس من الجريدة أتصفحها ، أقرأ صفحة الفن ، فإذا بالمادة التى قرأتها صباحاً فى درج مكتب صلاح رئيس القسم منشورة دون اختصار أوحذف ، كل ما قرأته صباحاً أراه على الصفحة أمام عينى .. لكن ما هذا .. خبر لم أكتبه ، ولم أقرأه ، على يسار الصفحة يقول ، « اختفاء شرائط أحاديث الدكتور طه حسين من أرشيف الإذاعة .. من يحقق .. مع من .. ؟ »

الخبر كان يهاجم مسئولاً إعلاميا كبيراً ، فيما أعرف أن هذا الخبر قديم ، لكنه غير مؤكد ، وأن .. يا إلهى .. اسمى أسفل الخبر .. أنا كتبت هذا الكلام ..؟ سيثور المسئول الإعلامى الكبير ، ستقع المسئولية فوق رأسى ، سأحاصر بين سين وجيم ، سأعاقب وقد يصل الأمر .. هل أرتدى ملابسى ، أذهب فوراً إلى الجريدة أسأل رئيس التحرير كيف حدث هذا .. لكن الساعة الآن العاشرة ، العاشرة والنصف ، ولن أجد رئيس التحرير فى الجريدة الآن .. ماذا يمكن أن أفعل ..؟

●

فى الصباح ، بعد ليلة أرق قضيتها فى فراشى بين القلق والخوف من أن يكون قد حدث لى انقسام فى شخصيتى ، قد أصبحت أحمل شخصية مستر جيكل ومستر هايد دون أن أدرى ، هل ما أعانيه من أفكارى الخاصة وعملى بالجريدة يمكن أن يوصلنى إلى هذا الحد .. لكن .. لا .. اليقين يمكن أن أجده فى حديثى مع رئيس التحرير ، فالرجل يعاملنى بتقدير خاص برغم الخلاف الحاد بين أفكاره وأفكارى ورفضى لما يسميه بذكاء خبرته فى التعامل مع كل المتناقضات ، خبرته التى يصفها بأنها إدراك حصيف لروح العصر ، ضحكاته الساخرة وهو يهمس لى كلما انفعلت أمامه ، أو أنكرت عليه تصرفاً :

ـ يا شهدى .. هذه هى صحافتنا .. وأيامنا أيضاً ، تعامل معها بما هوممكن أيضاً .. الصحفى والكاتب الآن كالحاوى يقفز يومياً من حلقة النار المشتعلة بالبنزين دون أن يحترق ، كالبهلوان الذى يمشى على السلك الرفيع المشدود أعلى السيرك ، عليك أن تفهم كيف تجرى الأمور من حولك ، وتتصرف بذكاء من يلعب بالبيضة والحجر .. الحائط صخرى فلا تنطحه برأسك .. وإلا .. ألم يكفك ما عانيته ، أم بدأت أعصابك تهتز قلقاً ممن يتابعون خطواتك ، يتلصصون على مكالماتك التليفونية ، يفتحون بريدك ، أو يسرقونه ؟ .. يا رجل .. تحمل .. تماسك ..

●

قلت لنفسى وأنا أرتدى ملابسى ، لن أتناول طعاماً ، سأغادر فوراً إلى الجريدة ..

ـ تماسك يا شهدى .. تماسك .. ماذا يمكن أن ..

كنت أحدث نفسى خائفاً ، محاولاً تملك السيطرة على ما يعتصر كيانى ، يجفف حلقى ، يسلبنى قدرتى على التنفس ، أوغل بتعطش ونهم فى مطاردة الأسئلة التى أتساءلها غير مقتنع بدواعيها .. ومع ذلك .. فأنت ذاهب الآن مبكراً للجريدة قبل اجتماع مجلس التحرير ، واسأل عن حكاية ذلك الخبر .. من كتبه ، من وضع اسمك عليه ، رئيس التحرير بالطبع يعرف الحقيقة ، أو سيعرفها ..

●

حين تجاوزت باب الجريدة ، ودخلت باب الأسانسير فوجئت بزميلى منصور رئيس قسم الحوادث يستقبلنى هامساً :

ـ أستاذ شهدى ، عفوا .. فى لوحة الإعلانات هذا الصباح علقوا ..

سكت لحظة يحملق فى جدار المصعد وهو يتصاعد حتى أكمل حديثه ..

ـ من الأفضل أن أخبرك بنفسى بدلا من مفاجآتك ..

مفاجآتى بماذا .. خيراً ..

ـ حكاية خصم الأيام الثلاثة من مرتبك ، بخصوص خبر أشرطة أحاديث الدكتور طه حسين والإنذار بالفصل ..

ـ إنذار .. خصم .. لماذا .. ياعزيزى أنا لم أكتب هذا الخبر .. على العموم أشكرك .. لكن ..

ـ يا أستاذ .. ولا يهمك .. الجميع يعرفونك ، يحبونك ، والأستاذ رئيس التحرير يقدرك ، وسيرفع الخصم بعد يومين كالعادة ..

ـ لكن المسألة المحيرة أننى ..

ـ هدىء نفسك .. أنت لا يهمك مثل ذلك التصرف . تفضل ..

غادرت الأسانسير ، تجاوزت الطرقات الموصلة إلى مكتب رئيس التحرير ..

فى المواجهة أمامى قرأت قرار الخصم وأسبابه فى لوحة الإعلانات فاتجهت مباشرة منذهلاً ، أطرق باب رئيس التحرير لأراه يستقبلنى مبتسماً يشير براحة يده والقلم بين أصابعه يهتز :

ـ لا تنفعل ، لا داعى للثورة ، اجلس ، ستفهم كل شىء ..

ـ أفهم . كيف أفهم .. هل فى هذه التصرفات المخربة لعملى ، الضارة بمستقبلى فى المؤسسة ، وعلاقتى بحقل الإعلام ما يمكن أن ..

ـ يا أستاذ .. اسمعنى .. لا تتعجل فى تفسيراتك .. المسألة ببساطة خبر كتبته أنت ، أو أحد المحررين .. وفوجئنا بنشره باسمك .. تحمل المشكلة فى حدودها هذه ، تحمل الخصم حتى نعالج المسألة مع صاحب الخبر ، وسأكافئك تعويضاً عن الخصم برحلة سفر مجزية ، والإنذار بعد عودتك سيتلاشى ، أوراق القرار عندى فى مكتبى هنا .. لن ترسل إلى شئون العاملين . والآن .. أريد منك قصة للعدد الأسبوعى ، تسلمها لى غداً .. انشغل بهذه المهمة ، وسترى ما سأفعله ..

ـ لكننى ..

ـ هيا يا شهدى .. تحرك لتكتب قصتك .. أمامك وقت حتى صباح الغد .. مع السلامة ..

المثير للدهشة ، للقلق مما يمكن أن يكون يحدث حولى دون أن أفهم لطلاسمه معنى ، أننى حين غادرت مكتب رئيس التحرير فكرت أن أنزل إلى المطبعة أسأل عن أصل الخبر المشئوم ، فإذا برئيس وردية جمع اليونتب يحيلنى إلى قسم التصحيح لأجد الخبر هناك ناطقاً بالدهشة المجنونة التى تلبستنى ، وجدته فعلاً بخطى ، بل وعلى ورقة من « أجندتى » التى فى مكتبى ، وبتاريخ الأمس المطبوع فوقها .. يا إلهى .. كيف كنت سأنكر لو كان رئيس التحرير قد حولنى للتحقيق .. لا .. الأمر يستدعى التفكير ، كيف توصل ذلك المجهول إلى « أجندتى » الخاصة فى مكتبى .. آه .. لعله ذلك الذى كان يجلس على مكتبى أول أمس يكتب ، ومعه حقيبتى .. ما هذا الجنون .. أنا أعرف ذلك الخبر الكاذب ، هل أكون قد كتبته بنفسى فى حالة لاوعى ، وأكون قد سلمته أيضاً لرئيس القسم وأنا مسافر فى نفس الوقت ، ثم حكاية مراجعة صياغة الأخبار التى كانت فى درج مكتب صلاح .. ما هذه الخزعبلات المعقدة .. لا .. رأسى تؤلمنى ، فلأرح نفسى من هذه الخواطر والأسئلة المزعجة .. ستتضح حقاً هذه الألاعيب .. على أن أذهب إلى منزلى . فوراً .. أبتعد عن هذا المكان .. لأكتب القصة .. أسلمها لرئيس التحرير وأحكى له مرة أخرى بهدوء كل ما حدث حتى .. حتماً سيضحك كعادته ويفسر لى .. ربما ...

فى المنزل بعد أن تظاهرت بالهدوء أمام زوجتى تناولت طعامى ، أغلقت باب المكتب طالباً ألا يزعجنى أو يشغلنى أحد إطلاقاً حتى أفرغ من كتابة القصة ..

لكن .. كيف أكتب .. كيف أجد فكرة القصه مع ذلك الذى يشغلنى من قلق ..؟

حاولت جاهداً أن أكتب دون جدوى ..

كنت أكتب صفحة وصفحتين ثم أمزق ما أكتبه ..

أعيتنى محاولات الاستمرار فى الكتابة ، لجأت إلى أوراق مشروعات قصصى التى لم تكتمل .. حتى عثرت على قصة كنت قد كتبتها منذ عامين واعترض رئيس التحرير على فكرتها وما ترمز إليه .. ما تصوره وراء سطورها من معنى ..

أعدت كتابة القصة ، عدلت فى أجزاء منها .. فسرت المسكوت عنه برمز حمال لعدة احتمالات من المعانى .. اكتفيت بدعوة القارىء حفز عقله للتفكير .. اخترت للقصة اسماً جديداً ، وضعتها فى حقيبتى ، ثم حاولت أن أنام لأستريح بعض الوقت من التفكير ، أغمضت عينى ، لكن كيف يجيئنى النوم .. قمت .. ارتديت ملابسى .. قلت لنفسى الساعة الآن الثامنة والنصف ، والجريدة تطبع الآن ورئيس التحرير فى مكتبه تسهل مقابلته على انفراد ، فلا

زحام فى مكتبه ، سأقدم له القصة وأحادثه فى هدوء .. أحكى .. أشرح له .. أسأله .. عما يحدث .. ربما .. ربما ...

●

ربما ماذا .. الأدهش من كل ما جرى لى .. أننى بعد أن دخلت مكتبى ، أعدت قراءة القصة ، استرحت لقراءتها ، أعدت تبييض الصفحة الأولى ، كتبت لها عنوانا جديداً هو « الحقيقة العارية » ثم اتجهت لمكتب رئيس التحرير أقدمها له فإذا به خلال حديثه مع ضيف أجنبى عنده يستقبلنى مبتسماً

ـ هيه .. هل جد جديد ..؟

ـ لا .. شكراً .. هذه هى القصة ..

سلمتها له وخرجت ، فلا مجال للحديث أمام انشغاله مع الضيف الأجنبى وعدت لمكتبى أفكر .. لابد أن القاه لأحادثه ، أحكى له ، لكن كيف ، سأنتظر أرقب خروج الضيف ، ثم أصطنع سبباً للحديث معه ، مثلاً .. آه .. أدخل أطلب تغيير عنوان القصة .. مثلاً أقول له .. عن إذنك أريد أن أجعل عنوان القصة « نصف الحقيقة » ..

خلف مكتبى جلست أفكر وأنا أقلب أوراقى متظاهراً بالهدوء ، أفاضل فى ذهنى بين الاسم الذى كتبته اعلى الصفحة الأولى من القصة والاسم الجديد .. أفكر محاولاً الهرب من شاغلى الحقيقى .. ذلك الشخص الذى يعابثنى ، أقلب احتمالات صور المقالب التى يمكن أن تحدث لى من زملائى أو من أعدائى ، احتمالات أن أكون متعب الأعصاب . أو أن أكون مصاباً بنوع من الشرود أو فقدان الذاكرة .. أو ..

أمضيت أكثر من نصف ساعة حتى جاء ساعى رئيس التحرير الخاص الذى أوصيته أن يخبرنى بانصراف الضيف الأجنبى فاندفعت إلى حجرة رئيس التحرير أعتذر له مبتسماً :

لا مؤاخذة .. أستأذنك فى تغيير عنوان القصة ..

ـ ما هذا .. لثانى مرة ؟.. ألم تأخذها لتغير عنوانها إلى « نصف الحقيقة » منذ دقائق ..؟

نصف الحقيقة .. أنا حضرت إلى هنا بنفسى وغيرت اسمها السابق .. منذ دقائق ..؟

ـ ما هذا الارتباك الذى يبدو عليك؟.. أنت حضرت منذ دقائق فعلا أخذت القصة من فوق مكتبى ، ها هى أمامك ، وعنوانك الجديد عليها .. « نصف الحقيقه » .. أليس هذا شطبك .. أليس هذا خطك ..؟

همست لنفسى وأوراق القصة فى يدى ، عليها نفس حروف خطى ، وبلون حبر قلمى ..

نظرت إلى وجه رئيس التحرير ، وعيناه مندهشتان ضاحكتان يسألنى :

ـ هل تريد للمرة الثالثة أن تضع لها عنواناً آخر .. احسم أمرك ..

لا .. لا .. شكراً .. أنا تعبان .. لا مؤاخذة ..

كان الشك فى اختلاط الامور على ذهنى قد تحول إلى ضربات تدق جدران رأسى ، تفقدنى قدرتى على التصرف أمام نظرات رئيس التحرير وسؤاله الساخر :

ـ إيه .. مالك تحملق هكذا ..؟

لا . أبداً .. لا شىء ..

حركت ذراعى فى الفضاء أمامى ستدير خارجاً ، غير متمالك لقدرتى على التصرف ، مأخوذاً بضياع يتلبسنى ، منعدم السيطرة على ذهنى ، مخنوقاً بالقلق الذى تحول إلى خوف غامض ، ليس مما حدث .. لكن مما يمكن أن يحدث ..

• كنت أحدث نفسى تائها وأنا أذهب إلى مكتبى ، أغلق أدراجه ، آخذ حقيبتى ، انزل السلالم ناسياً وجود الاسانسير ، حتى اتوقف امام باب الجريدة مواصلاً تساؤلاتى لنفسى .. أيمكن أن اكون قد دخلت عند رئيس التحرير وأنا غير واع ، غيرت عنوان القصة خلال انتظارى فى مكتبى ، غيرته بنفس الاسم الجديد الذى فكرت فيه ، كتبت ذلك العنوان بخطى دون أن ادرى ، ثم عدت مرة أخرى لتغييره .. ماذا سيظن بى رئيس التحرير .. ما الذى أفعله بنفسى دون قصد .. ثم .. كيف يمكن أن يكون قد حدث هذا التصرف الغامض منى ، ويتكرر بعد ورقة الخبر المنزوعة من اجندة مكتبى وبخطى أيضاً ..؟ هل اكون قد أصبت بحالة مرضية تجعلنى انسى تصرفاتى ..؟ لكن . حكاية وجودى فى دمنهور والقاهرة فى نفس الوقت .. أيمكن أن أكون قد جئت من دمنهور إلى مكتبى دون أن أدرى .. لا .. اكون إذاً مريضاً .. مريضاً .. ينبغى أن اذهب لطبيب أستشيره .. لابد أن استريح .. أسافر بعيداً عدة ايام .. أفكر بهدوء .. لا .. فلأذهب الآن إلى عيادة صديقى الدكتور مدحت أستاذ علم النفس ، هو الخبير بمثل هذه الأمراض أعرض عليه حالتى ، لا حرج بينى وبينه ، لقد أهديته مجموعة قصصى الأخيرة عقب حضور ندوته منذ أيام فى جامعة عين شمس ، وهو حتماً سيفسر لى الأمور بذكائه .. على الاقل سيطرح عدة احتمالات لتوقعات أمور قد

تكون وراء كل ذلك الذى يحدث من خلفى .. حولى .. أو منى دون أن ..

ارتفع صوت همسى لنفسى .. فانزعجت أكثر .. أوشكت أن أصرخ :

ـ دون أن .. دون ماذا .. فلا تحرك الآن فوراً إلى عيادة الدكتور مدحت ، قبل أن يغادر عيادته ...

●

الأمر الغريب الداعى للدهشة مرة أخرى أننى ماكدت أغادر الجريدة اقصد محطة « مترو الانفاق » فى طريقى إلى عيادة صديقى الدكتور مدحت ، أصل إلى نهاية طابور الركاب المنتظرين أمام شباك التذاكر ، ألقى نظرة أقدر بها عدد الواقفين أمامى ، حتى تجمدت نظرتى بدهشة فزعة حين وجدت فى أول الصف نفسى ، شخصاً فى طول قامتى ، يرتدى ما يشبه ملابسى ، بيده حقيبة مثل حقيبتى ، يشبهنى إلى حدما .. يأخذ من عامل الشباك تذكرته وينصرف محيياً الشخص الذى يليه قائلا له :

ـ ستقرأ القصة وتقول لى رأيك فيها .. حدثنى مساء الخميس تلفونيا فى المنزل .. إلى اللقاء ...

●

إلى اللقاء .. إلى اللقاء .. يقرأ القصة مساء الخميس .. كان ينقصه أن يذكر اسم قصتى .. « نصف الحقيقة » أيضاً .. ليزداد جنونى ، كيف أتركه يمضى هكذا .. فلأسرع أمسك بتلابيبه .. أسأله هل يعرفنى .. هل يقصد قصتى « نصف الحقيقة » .. لماذا يشبهنى حتى فى ملابسى .. من هو ؟ .. لكن لماذا أسأل نفسى دون أن أتحرك من مكانى فى الصف .. هل أذهب وراءه أركب المترو دون تذكرة ، سألحق به فى القطار بعد قطع التذكرة .. قد يركب عربة يتوه منى فى زحامها .. لا .. سألحق به أولاً .. بدون تذكرة ، أدفع ثمن التذكرة فى العربة بعد أن أشرح للكمسارى عذرى .. لكن كيف أدخل بدون تذكرة من حاجز البوابة الكهربائية .. عموما هاهو أمامى .. فلأسرع أمسك تلابيبه اولاً ..

هكذا مأخوذاً بتداخل خواطرى القلقة تركت مكانى فى طابور الانتظار تتوه نظراتى بين زحام الركاب حتى عثرت على رأس شبيهى وهويلتفت وراءه كأنما يبحث عنى .. هل تلاقت نظراتنا .. لا .. لعله لم يلحظنى .. خطوت مسرعاً أكثر وراء ظهره .. لحقته .. أوشكت أن أمسك بذراعه .. لكنه كان أسرع فى خطواته منى .. كان قد وضع تذكرته فى ثقب حاجز البوابة الكهربائى ودخل .. رأيته يتحرك بسرعة وهو يتلفت وراءه يلمحنى بنظرة متوارية ثم يصعد القطار الذى كان قد وصل منذ لحظات وبدأ يتحرك ، تحرك فعلا .. أصبح من المستحيل اللحاق به ، وشبه المستحيل أيضاً أن أعود لإحضار تذكرة للقطار التالى لأعثر عليه .. فأين سأجده .. أى محطة سينزل فيها .

●

استدرت أنتزع قدمى من تجمدهما فوق بلاط المحطة بين زحام الركاب القادمين مسرعين للحاق بالقطار التالى وفى رأسى تنبض خلايا مخى حول ما سبق أن قرأته عن التجارب المعملية التى تتناولها العلوم الحديثة ، عن الجينات حاملات الخصائص الوراثية ...

هل يمكن أن يكون أحد ما قد أخذ خلية من جسدى خلال استضافتى عند من لا أسميهم .. صنعوا منها نموذجاً هندسيا .. لكن كيف .. لقد مضى نحو عشرين عاما أو أكثر منذ تخلصت من قبضتهم ..

أيامها لم تكن هذه النظريات العلمية وتجاربها قد بدأت .. لا .. لا أظنهم وصلوا إلى هذه المرتبة من التقدم العلمى ، ثم هذه الاكتشافات .

.. لكن .. لماذا لا يمكن أن يكونوا قد أخذوا خلية من جسدى ، بطريقة ما .. صنعوا منها توأماً لى حتى يستطيعوا .. لا .. أنا تعب .. ما هذا الذى أفكر فيه .. إلى أى حد وصلت خيالات فزعى حتى أخرف هكذا ..

فلأعد إلى شباك التذاكر أقطع تذكرة أذهب إلى عيادة صديقى الدكتور مدحت .. أعرض عليه حالتى .. هو يعرف ظروفى جيداً ، سيشاركنى بعض أفكارى ، يفهم ما عانيته من متاعب السنوات الماضية .. سيساعدنى بخبراته كطبيب يعرف ظروفى الخاصة ، ويعرف كيف يتولى علاجى ...

●

فى العيادة عندما حكيت للدكتور مدحت بعد انصراف كل مرضاه. عن تلك الأمور غير المفهومة الداعية للشك فى ذاكرتى عن ذلك الشخص الذى جلس بهيئتى على مكتبى ، تحدث فى صورة شخصى إلى زملائى ، مشكلتى مع الخبر المكتوب بمثل خطى على أوراق أجندتى ، تعجب رئيس التحرير من دخولى عليه مرتين ، أيمكن أن يخدع هو أيضاً فيمن دخل مكتبه وأخذ منه القصة ليغير عنوانها .؟ أكان ذلك البديل له نفس هيئتى ، ملابسى ، صوتى ، ملامح وجهى ، ويعرف الاسم الجديد الذى اخترته لقصتى بدل الاسم الأول ليسبقنى فيغيره .. أكاد أجن .

نظر إلىّ الدكتور مدحت .. تطلع مدققاً النظر فى ملامح وجهى ، مبتسماً

بعد أن كان قد أطرق يستمع لحديثى يدون بعض الكلمات فى كراسته الطبية .

اتسعت ابتسامته مع الصمت حتى تحولت إلى سخرية ضاحكة يقول :

ـ اسمع ، كفاك تمثيلاً .. لقد كنا ونحن صغيران نهوى أن نعمل بالتمثيل فى المسرح أو السينما .. لعلك لا تنسى ذلك .؟

ـ ما هذا الذى تقوله يادكتور ..!؟

ـ نعم .. أنت ياعزيزى تحكى لى قصة من قصص الخيال العلمى ، جسدتها فى رأسك ، رتبت غرابة أحداثها وطرائف شخصياتها ، زمانها ومكانها ، ثم جئت تحكيها لى متخفياً وراء مظاهر اضطرابك وحديثك عن شكك فى ذاكرتك أو بعض تصرفاتك ، كأنك تريد أن تجرب تصديق عقلى لمعقولية ونوع أحداثها ..

قلت لنفسى قبل أن أفتح فمى بكلمة .. سأكتبها .. نعم .. ينبغى فعلاً أن أكتبها ..

تململت فى جلستى صامتاً كأنما أجمع شتات نفسى .. قلت :

ـ دكتور مدحت .. أقسم لك بشرفى أن كل ما حدثتك عنه قد حدث لى ، وبالتفصيل الممل هذا الذى حكيته .. لكن افهمنى .. لماذا لاتكون جماعة ما .. هيئة .. او تنظيم شيطانى إجرامى يفعلها معى .. أنت طبيب لك اهتماماتك العلمية المتخصصة ، وقارئى متميز ، تعرف ظروفى ، ما يدور فى ذهنى من احتمالات .. ثم إنك قد قرأت لاشك عن علم الهندسة الوراثية .. كما أنك ..

هز رأسه يقول ضاحكا يوقف حديثى بإشارة من راحة يده .

ـ أعرف .. أعرف ما يدور بخلدك ، وخطر لى ما يخطر بذهنك الآن فضحكت سخرت من نفسى كما أسخر من حديثك .. فأنت لاشك واهم ، أو أعصابك منهكة من كثرة العمل ، تخشى من أفعال وتصرفات تأتيها دون أن تدرك ، أو يكون يداعبك بعض أصدقائك الخبثاء أو المنافسين ، أو المختلفين معك فى أفكارك يريدون السخرية بك .. أو كلا الاحتمالين معاً .. إلى درجة ..

ـ لكن يادكتور ..

ـ اسمعنى .. اهدأ .. لا لكن ولا يمكن ، أنا أعرف أنك تتخيل متأثراً بقراءاتك الروائيه إمكانية .. إيجاد شخص له مثل مكوناتك الجسدية ، طولك ولون بشرتك ، وتقليد صوتك وملابسك ، ذلك أمر ميسور .. ثم هناك الماسكات والدنائن وعدسات العيون الملونة .. ثم الاستفادة من معرفة خصائص سلوك شخص ما وأسلوب تصرفاته ، من هنا وفق ما تعرضه الأفلام الأمريكية عن جهود رجال مخابراتها العبقرية كانت كل تلك الخواطر التى تسللت إلى ذهنك ، مع خصوبة خيالك الروائى ومتاعبك فى عملك الصحفى وغيره تتصرف بعض التصرفات التى دارت حولها كل مشكلتك الشخصية أو الروائية ..

●

ـ الروائية مرة أخرى .. مشكلتى الشخصية ..!

همست لنفسى داخل ذاتى بهذه الكلمات وأنا انظر للدكتور مدحت صامتاً ، متجمد الكيان ، كمسلوب الروح من داخل بدنى .. أتساءل .. لماذا وأنا هنا فى عيادة صديقى الذى لجأت إلى استشارته الطبية ، ورغم صداقته الحميمة لى .. مازلت برغم تفسيراته التى تستهدف تهدئتى ، طمأنتى .. كأنما أنا خائف ، خائف فعلاً .. وحذر من أى شىء حولى قد يكون يتابعنى ، يسجل على ما أقوله أو أفعله ، ما أقبله من حديثه أو أرفضه ..

قلت محاولاً الخروج من دائرة خواطرى أرد على تساؤلات الدكتور مدحت :

ـ لكن يا دكتور .. ألا تعرف .. ألم تقرأ .. تشاهد فعلاً فى الأفلام التى يستفيد رجال المخابرات الأمريكية فيها من منجزات العلوم البيولوجية وتكنولوجيا علوم الهندسة الوراثية ، كيف أن المسألة يمكن أن تبدأ بخلية صغيرة ، خلية حية من جسد إنسان ما ، وتوفير بعض الظروف الملائمة لتبقى حية ونشطة ، ثم السيطرة على عوامل نموها .. و .. وهذه مسألة سهلة علمياً .. بعدها يتم نوع من التكاثر الهندسى يحقق إمكانيات مثيرة لتخليق كائن بشرى له نفس خصائص الشخصية المطلوب إعدادها للقيام بدور ما .. أقصد تبدأ اللعبة العلمية المثيرة بخلية تكون لها بالتكاثر نفس الخصائص الشخصية بالتطابق شبه المطلق ، فليس ثمة صفات تتكامل وأخرى تتناقض ، بل إن التطابق فى كل شىء للمخلوق المتكون من خلية سابقة تتجمع له كل الصفات الشكلية والسلوكية ، لافرق بين فرد الهندسة الوراثية والفرد الطبيعى الأصلى ..!!

●

بعد صمت الدهشة المستغرقة فى الاستماع لحديثى ضحك الدكتور مدحت مشيراً براحة يده والقلم بين أصابعه يكاد يطيح بنظارتى .

ـ إيه .. أنت شردت بعيداً مرة أخرى ، حلقت فى عالم الأفلام السينمائية وعبقرية جهود العلماء الذين

يقدمون معلومات عنها للمؤلفين والمخرجين السينمائيين ثم تضخم طبيعة جهودك الصحفية وذكريات أيام نضالك القديم .. وسجنك ثم اعتقالك مرات ، لا يا شهدى .. لا ..

صحت كالمتوسل .. اسمعنى يادكتور .. أنا لا أخرف بما أفهم ومالا أفهم كما تظن .. أنا أعانى شيئاً غامضاً أخاف منه .. انتظرنى لحظة ...

واعتدلت فى جلستى أحاول أن اسيطر على ذهنى أواصل حديثى ..

ـ لست أنا المطلب المهم ...فلا قيمة لخطر كتاباتى ، أو ما أقوم به من نشاط ذهنى أو عملى ...

اقتربت برأسى من سطح مكتب الدكتور مائلا قرب وجهه .. همست حذراً .

ـ ربما ذاتى .. لا تعنى أحداً .. المهم اننى ربما اكون تجربة لشخص آخر اكثر اهمية يستهدف أصدقاءك الذين لا تسميهم انت ، ولا اسميهم أنا .. شخصا اكثر أهمية من شخصى ، يجرون البروفة على مسكين مثلى قد يجن من تجربتهم ، قبل أن يقوموا هم باختيار ذلك الشخص الآخر ليلعب دوراً أخطر من شخص صحفى أو يكتب قصصاً مثلى .. شخص يزرعونه ليكون مسئولا عن عمل هام ، موقع أو وظيفة لها خطرها . ليقوم بدور يريدونه عن طريق مثل شبيهى حامل الحقيبة .. كاتب الأخبار بدلاً عنى وبخط يدى .. الذى يحضر إلى عملى .. يجلس على مكتبى ، يخاطب زملائى كأنه هو أنا .. أيمكن أن تبلغ بى تصوراتى إلى هذا الحد من الضياع الذى تكاد تسخر منه .. أو انت تسخر منه فعلا ..؟!

●

مال الدكتور مدحت برأسه نحوى مطرقاً لحظات ثم فاجأنى بسؤاله :

ـ قل لى يا شهدى .. أريد أن أسألك سؤالاً مهنياً .. كطبيب :

ـ اسأل ..

ـ هل كنت تشعر منذ فترة قبل هذه الأحداث بالرغبة فى الوحدة ، والانطواء ..؟ تضع أشياء فى مكان ثم تنسى أين وضعتها .. تعطى زوجتك مثلا نقودا .. ثم تعود ..

أضاف مبتسما يتابع كلماته كأنما يضاحكنى

لا تنشغل كثيراً بتساؤلاتى هذه ..فتلك حالة مرضية ربما تكون تعانيها .. ونحن أطباء الأمراض النفسية نسميها بداية انفصام شخصى نتيجة ضغوط أو أزمات مهنية أو اجتماعية أو سياسية يمر بها بعض من يقومون بالأعمال الذهنية المجهدة ، أو من يشتغلون بالقضايا السياسية ..

همست مأخوذاً بالقلق الذى تزداد مداهمته لى :

ـ انفصام فى شخصيتى تقصد .. بسبب ضغوط المهنة أو .. لكن انت تعرف حالتى الاجتماعية ، تعرف زوجتى ، ظروفى المالية ، حالتى الصحية وكل شىء عن أفكارى .. كيف إذن ..

●

رفع الدكتور راحة كفه أمامى يوقف حديثى مبتسماً كأنما ليطمئنن

هنا عند حالتك الصحية هذه نتوقف قليلا .. ثمة علاقة بين كل أسماء الأسباب المرضية ومسمياتها .. لكنها جميعا تشكل فى النهاية نوعية ذلك الفصام ، ودرجته .. وهو فصام فى حالته الأولى ، لأنك تعود بعد فترة أخرى إلى يقظتك ، ومثل هذه التصورات التى تشاغلك ، تخلق لديك كل ذلك الاضطراب والمعاناة ، ثم القلق المريب .. ربما كانت بسبب الظروف القاسية التى مررت بها فى السنوات الماضية ، ثم حدث لك شىء ما حرك بعض مواجعك .. ولذلك ..

أضاف وهو يقول ، يتراجع بظهره يستدير بكرسيه الدوار مبتعداً بنظراته عن وجهى ..

ـ ربما كنت أنت نفسك الذى يقوم بمثل هذه التصرفات التى تعانىً منها ، تستريب ، ثم تتخيل شخصاً غيرك يقوم بها .. نعم .. قمت بها أنت دون أن تدرك أو حتى تتذكر ..

هتفت ساخراً خافت الصوت .. وخائفاً

ـ تعتقد أننى فى بداية حالة جنان ..؟

ـ أبداً .. أنت من أعقل العقلاء .. كل ما هنالك أنك تمر بحالة إرهاق شديداً ، أو ضغوط لا تحتملها ، يمكن علاجها .. ولذلك لابد أن تغير طبيعة عملك حاليا لفترة من الزمن .. لا تخف .. بضعة أيام تستريح خلالها فى مكان هادىء بعيداً عن مشاكلك الحالية فى العمل أو فى غيره .. الأمر لا يحتاج إلا لبضعة حبوب مهدئة ..

ـ يا دكتور .. أنا لست مريضاً .. أنا أفهم جيداً نفسى .. اسمعنى :

ـ فى هذه الحالة التى أفترضها مؤقتاً لا تستطيع أن تفهم نفسك ..

أضاف وعيناه تحتضنان نظراتى القلقة بحنو الصداقة والزمالة :

ـ كيف وأنت فى حالة مرضية لها خصوصيتها .. اسمع نصيحتى ، الأمر فى غاية البساطة ..

●

قال لى الدكتور مدحت « اسمع نصيحتى » وتحرك تعبث يداه بين علب عينات الأدوية التى ترسلها له بعض شركات الأدوية كهدايا تجريبية فيما

تدور رأسى بكلماته الأخيرة عن حالتى المرضية التى لها خصوصيتها .

وهو يخرج من إحدى علب الأدوية الحديثة نشرة المعلومات الطبية عن ذلك الدواء واستعمالاته كنت أحدث نفسى .

ـ يقول خصوصية مرضى .. هذه الخصوصية أنا الوحيد الذى يعرف أسبابها ، فأنا أعيشها ، أتعذب بها ، أتحدث عنها مع نفسى ليل نهار ، حول ما ألاقيه من ثالوث المرض السابق ، وشاويش المباحث ، والمأذون الشرعى الشيخ فوكس ، كما أسميه بينى وبين نفسى .. ذلك الثالوث الذى يترصدنى ، يراقب ويتحكم فى كل ما اكتبه ، هؤلاء الثلاثة الذين جاءت بهم أيام الهوان للعمل فى الجريدة .. بدأوا كلهم ما بين مصحح ومندوب حوادث ، حتى أصبحوا رئيس قسم ، ومدير تحرير ، ونائب رئيس تحرير ، كيف حدث أن وقعت فى شبكة مصيدتهم ، كيف وصلوا إلى مراكز التحكم فى الجريدة ، ثم فيما أكتبه ويكتبه غيرى من أمثالى المرضى بهموم الواقع .. سأكتب يوما اصف كيف تعاملوا معى وتعاملت معهم ، مادام عذابى هو ما أصر على كتابته ، مكتفياً بصياغة الأخبار الأدبية والفنية أو كتابة قصة بين الحين والحين ، أتحايل فيما أكتب ، الجأ للرمز ، والمعادل الموضوعى ، البس أبطال قصصى ملابس شخصيات واماكن تاريخية لأعبر عن مواجعى لمن يعنيهم .. وأصبر أنتظر الأيام القادمة .. ومع ذلك فهأنذا أواجه الحوائط الغامضة تسد الطريق أمامى ، أغالب وأتحايل كيف أروغ من كماشة الشر ، كيف أنجو من مأساة حاجتى إلى المهنة والمرتب ، حتى يفاجئنى فزع ذلك البديل الذى يحاصرنى ، يجلس على مكتبى ، يحدث الناس كأنما هو أنا .. يكتب ويوقع باسمى ، كأنما هو شخصى .. لا .. حاذر يا شهدى .. فأنت الآن ..

●

تنبهت صحوت من غمرة حديثى مع نفسى والدكتور مدحت يواجهنى مغلقاً أجزخانته الصغيرة خلفه وقد أحضر لى علبة دواء أخرى راح يقرأ تعليمات استعمالها وخصائصها فى العلاج يسألنى مبتسماً .

ـ إيه يا شهدى .. مالك أطرقت سرحت بعيداً عنى .. فيم كنت تفكر بتركيز هكذا .. خذ .

ـ آه .. هذه هى الحبوب المهدئة .. كم حبة آخذها فى اليوم .؟

ـ لا .. واحدة فقط تأخذها قبل النوم

●

وقف الدكتور مدحت يتمطى ..

كنت قد تنبهت لنفسى جيداً وأنا أتأمله يخلع رداء العيادة الأبيض يواصل حديثه معى ضاحكاً :

ـ المهم .. أرجوك لا تشاهد حلقات التليفزيون المثيرة عن جهود رجال المخابرات الأمريكية وهذه الحبوب المهدئة ستجعلك تنام مستريحا ..

واصل يضحك ونحن نخرج من حجرة الكشف :

هذا .. اذا لم تكن مصراً على كتابة تلك القصة التى قد تكون تفكر فيها باستغراق شديد ، والتى اشك فى أنها وراء زيارتك المفاجئة لى .. يدك أصافحها ...

●

فى شقتى وأنا أغلق بابها خلفى متعباً قلت لزوجتى :

ـ حكمت .. أريد أن آخذ حماماً ساخناً ، ثم جهزى لى عشاء خفيفاً ، قطعة جبن وزبادى .. أريد أن أنام ، لا توقظينى لأى سبب ..

نظرت حكمت لى باندهاش وهى تقف نازعة نفسها من رقدتها على الكنبة تتأملنى .. ثم تسأل :

ـ ماذا .. هل فاتك القطار ..؟

قلت متعجباً .. :

أى قطار .. من قال لك أننى كنت سأسافر ..؟

ـ غريبة .. ألم تأت وتأخذ حقيبة سفرك وبيجامتك وملابس داخلية ..؟ قلت إنك ستسافر لمهمة عاجلة بالاسكندرية .. ستغيب ثلاثة أيام .. وأنك ..

ـ وأننى أيضاً ..؟

ـ ماذا .. مالك تندهش هكذا .. ولماذا تصرخ ..؟

غمضت مضطرباً أحدث نفسى

ـ أصرخ .. يا إلهى .. هل اشك فى زوجتى هى الأخرى ، اقول أنها تشارك فى تلك الا لا عيب .. ممكن .. أتكون هى الأخرى .. أم قد خدعوها أيضاً ..؟

ـ سألتها متظاهراً بالهدوء والقلق يكاد يطيح براسى :

ـ حكمت .. أنا حضرت إلى هنا بعد خروجى صباحاً ..؟ حضرت بنفسى ، قلت لك أننى سأسافر ..؟ وإلى الاسكندرية .. وأخذت حقيبة ملابسى .. متى ..؟!

قالت خافتة الصوت مستنكرة أسئلتى :

ـ غريبة .. أنا لا افهمك الليلة ، تصرفاتك غامضة .. منذ ساعة أو اكثر قلت لى هنا ، فى هذه الصالة وأنا مشغولة فى المطبخ إن رئيس التحرير قد كلفك أن تسافر الليلة لتغطية افتتاح مهرجان السينما غداً بدلا من زميلك صلاح حيث أن لك خبرة تتعلق بالتأليف

السينمائى ... كنت متعجلا ..

هززت رأسى مهزوماً بابتسامة أسيانة والدموع تكاد تطفر من عينى ، أهمس كأنما صوتى فى داخلى يتألم ..

ـ كنت متعجلاً .. ولى خبرة بالتأليف السينمائى .. يا إلهى .. دخل البديل إلى منزلى ، قابل زوجتى ، عرف مكان ملابسى ، وأخذ حقيبة سفرى ، كان يشبهنى لدرجة تخدع زوجتى هى الأخرى .. لماذا ؟ ..

صرخت خائفاً منتبها لخاطر آخر أفزعنى :

ـ طبعاً فتح هو الباب بمفتاحه .. ودخل ..

ـ من ..؟

ـ أنا طبعاً .. أقصد أن أسالك .. هل فتحت أنا الباب بمفتاحى كالعادة ، أم ضغطت جرس الباب وأنت بنفسك التى فتحت لى .. هه ..؟

ـ شهدى .. حبيبى .. مالك .. هل أنت مريض .. لماذا تسألنى هذا السؤال الغريب .. ألا تعرف كيف دخلت الشقة .. ألم تفتح الباب الآن بمفتاحك .. لماذا إذن تسألنى ..؟

قلت متداركاً خشية أن تفهم شيئاً ، أن تعرف ما بى فتقلق ، أو تصاب بفزع يورطنى فى مشاكل جديدة لو عرفت ما يحدث لى ..

ـ لا .. لا .. لا شىء يا حكمت ، المسألة وما فيها أننى متعب .. قلت لك أريد أن آخذ حماماً ساخناً وأستريح .. استغرق فى نوم عميق حتى الصباح ..

ارتميت على الكنبة المواجهة لباب الصالة وحكمت تدخل باب الحمام تجهزه لى ، فيما أمسك برأسى بين راحتى ، رافعاً قدمى الاثنتين عالياً على مسند الكنبة الآخر أغمغم لنفسى :

ـ المسألة وصلت إلى حد يحسن السكوت عليه الآن أمامها ، الليلة ، وغداً لن أسافر كما أزمعت للراحة بعيداً عن الجريدة والقاهرة كلها .. المسألة الآن هى من يدرينى أن يحضر بديلى ذلك الخفيف الظل ، سارق حقيبة ملابسى ، المسألة أننى الآن محاصر بحتمية التواجد فى منزلى حتى لا يعود ذلك البديل للاقامة فى منزلى خلال سفرى المزعوم و ...

قمت من استرخائى على الكنبة أتجه إلى باب الشقة أغلقه من الداخل بالترباس مناديا على حكمت وهى تدخل باب الحمام بغيار ملابسى الداخلية .

ـ حكمت .. سأنزع ملابسى وأدخل الحمام ، لاتردى على التليفون ، لا تفتحى باب الشقة لأحد .. أنا غير موجود ..

ـ مالك يا شهدى .. ماذا حدث ..؟

ـ لا شىء .. اطمئنى .. دعينى آخذ حمامى وأنام ، لاداعى لأعداد العشاء ، فى الصباح سأحكى لك مالا يمكن تصديقه .. اسمعى غيرت رأيى .. بعد أن أستغرق فى النوم أعدى حقيبة سفرنا معاً إلى دمنهور .. لن أذهب إلى مهرجان السينما .. سنقضى عند أسرتى أسبوعاً هناك للراحة ..

قالت ضاحكة لتغير مشاعر الضيق التى لاحظتها فى صوتى وعلى قسمات وجهى ..

ـ لكن .. لم تقل لى أين حقيبة سفرك التى ..

ـ آه .. حقيبة ملابسى تقصدين ..؟ عندى فى المكتب نسيتها هناك ، سأتركك فى دمنهور يومين أقضيهما فى الاسكندرية حتى أرسل موضوع المهرجان للجريدة مع زميل ثم أعود إليك نقضى معاً بقية الأسبوع هناك .. ثم ..

قالت تدارى وجهها متظاهرة بعدم الاهتمام وقد برقت عيناها بنظرة استغراب .

ـ تركت حقيبة ملابسك فى مكتبك ، ثم تجىء تطلب منى إعدادها .. ما هى حكايتك الليلة ..؟

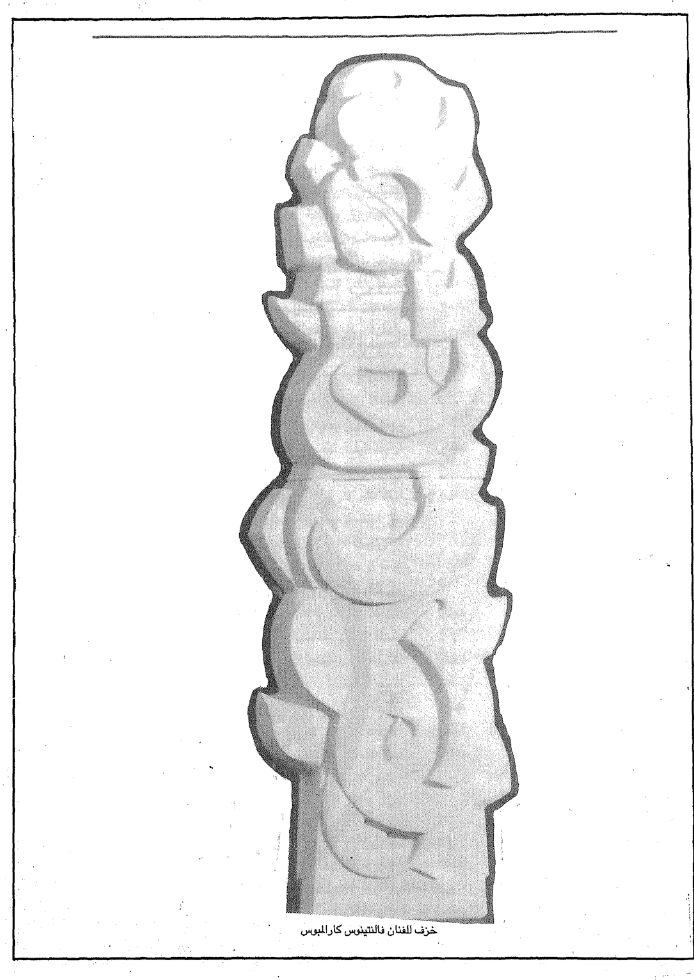
ـ قلت كأنما أهرب منها .. أمسك بمقبض باب الحمام قبل إغلاقه :

ـ حكمت .. لا حكاية ولا رواية .. دعينى أخلع ملابسى لاستحم وغداً بعد أن أستريح سأبوح لك بكل شىء .. لابد أن تعرف .. المهم .. أستحم وانام .. ثم .. ثم لا أعرف ... المهم لا تتحدثى معى الليلة ، لا تسألينى عن شىء ، لا أريد أن اتحدث أو افكر .. ارجوك .. عن إذنك ..

واغلقت باب الحمام ..

بدات فى خلع ملابسى وكانما اريد ان اخلص جسدى ، ذاتى .. رأسى ومايدور بها من افكار عن كل ما يحيط بى .. ليس من الملابس فقط .. وإنما من كل إحساس بالوجود ..

بدات اخلع ملابسى مأخوذاً بما يخامرنى من شكوك فى كل ما حولى .. فتحت دش الماء الساخن ، فتحته فوق رأسى تائها مع خواطرى المسكة بخناقى .. تسيطر على أقاومها .. ولازلت منذ ساعتها حتى بعد أن ارتميت على فراشى ، بعد أن قمت من نومى رافضاً فكرة السفر ، رافضاً تناول حبة المنوم .. رافضاً كل شىء فكرت فيه .. إلا أن أجلس صباحاً إلى أوراقى مغلقاً حجرة النوم على نفسى دون إفطار .. لا أرد على نداءات حكمت .. وإنما أكتب مصوراً كل ما عانيه .. أكتب .. وأكتب .. وأكتب ...



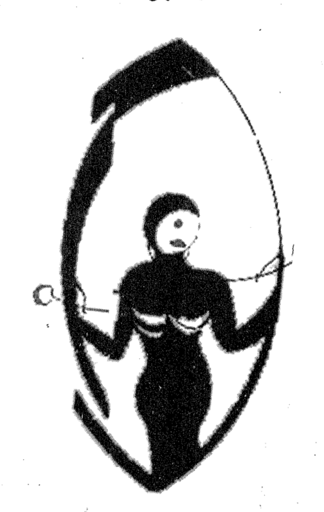
خزف للفنان فالنتينوس كارالمبوس

مـــــســـــرحـــيـــــة

القـــهـــقـــهـــة

شـاكـر خـصـبـاك

من العراق



« يرفع الستار عن مسرح عار سوى أربعة كراسٍ خشبية مرتفعةً على شكل حلقة . النور مضاء نصف إضاءة ، رسوم على جدران المسرح تمثّل مناظر كوميدية من الحياة .

يدخل أربعة ممثلين واحداً وراء الآخر يرتدون ملابس مهرّجين ويصبغون وجوههم على نحو مضحك . ينحطون على الكراسى فى وقت واحد بحركة كوميدية . يتطلعون إلى الصور على الجدران ثم يتبادلون نظرات ساخرة . يتنحنحون لبضعة دقائق . يطلق أحدهم قهقهة ممدودة يعقبه الثانى فالثالث فالرابع .

ثم تتوالى قهقهاتهم فى صوت واحد . يهيمن على الصالة صمت تام ولا يبدر من المشاهدين ردّ فعل على القهقهات . تدوم القهقهات لحوالى خمس دقائق » .

متفرج : (بلهجة استغراب) إلى متى ستستمر هذه القهقهات ؟

(تتواصل القهقهات لدقائق أخرى)

متفرج : يظهر أنه ليس هناك تمثيل .

متفرج : هل حضرنا إلى هنا إذن لنسمع قهقهة ؟

متفرج : يا إخواننا .. هل هناك مسرحية أم لا ؟

(ينقطع الممثلون عن قهقهاتهم وكأنهم آلات موقوتة ويلتفتون إلى المشاهدين ويهتفون فى صوت واحد)

الممثلون : طبعا هناك مسرحية .

متفرج : ولكنكم تقهقهون فقط ، فمتى ستبدأ المسرحية ؟

الممثلون : المسرحية بدأت .

متفرج : أتعنون أنكم لن تقولوا شيئاً ؟ ألن تمثّلوا ؟

الممثلون : نحن نمثل فعلا .

(يعاود الممثلون قهقهاتهم وهم يتبادلون نظراتهم الساخرة . تمضى دقائق)

متفرج : هذه مسخرة .

متفرج : يا إخواننا .. نحن حضرنا لنشاهد مسرحية لا لنسمع قهقهة .. جئنا لنراكم تمثلون لا لنراكم تضحكون .

(ينقطع الممثلون عن قهقهاتهم)

الممثلون : نحن نمثّل فعلا .

متفرج : وهل تسمّون هذا تمثيلاً ؟ ! **(يتلفت المتفرج حواليه وكأنه يستشهد بجمهور الصالة)** نحن إذن كلنا ممثلون .. من منّا لا يستطيع أن يضحك ؟ كان الأولى بنا أن نبقى فى بيوتنا ونضحك بدلا من أن نتكلّف عناء الحضور إلى هنا .

ممثل : ومن قال إنكم تستطيعون أن تضحكوا ؟ نحن نقوم بهذا الدور نيابة عنكم .

متفرج : الكلّ يستطيع أن يضحك ولا حاجة بنا لمن يقوم بذلك نيابة عنّا .

ممثل : أتستطيع أنت إذن أن تضحك مثلنا أيها السيد ؟

المتفرج : طبعا .

ممثل : نحن نتحدّاك أن تفعل ذلك .

المتفرج : المسألة لا تحتاج إلى تحدّ .

ممثل : تفضل هنا وأثبت وجودك .

(يبدو على المتفرج التردد . صيحات من الصالة) « قم يا أخ .. قم يا أخ » **ينهض المتفرج ويرتقى منصة المسرح مترددا . الممثلون يتنحّون عن مقاعدهم ويتقهقرون بضعة امتار ويصطفون كالتماثيل . يجلس المتفرج ويتنحنح للحظات ثم يطلق ضحكات قصيرة يردفها بقهقهات طويلة منفّرة . صيحات احتجاج من الصالة** « كفى ... كفى » . **يتحرك الممثلون كالآلات وينتصبون بجواره)**

ممثل : أرأيت أيها السيد ؟ أنت لا تحسن الضحك .

المتفرج : أؤكد لكم أننى كنت مقتدرا على الضحك ، لكننى كما يبدو فقدت هذه المقدرة . لم يعد فى حياتى ما يعيننى على الضحك .

ممثل : الضحك أيها السيد صنعة .. وهى صنعتنا .

المتفرج : المفروض أنها صنعة الناس السعداء جميعا .

ممثل : اعترف أنك فشلت .

المتفرج : اعترفت بذلك .

ممثل : هل تسمح إذن بإخلاء المكان لنا لكى نواصل عملنا ؟ !

(يعود المتفرج إلى مقعده فى الصالة . يستعيد الممثلون مقاعدهم ويتبادلون نظرات ساخرة ثم يندفعون فى قهقهات موصولة . تمضى دقائق) .

متفرج : **(بلهجة عدائية)** يا إخواننا .. هل نحن فى مسرح محترم أم فى سيرك للمهرجين ؟

(تتوقف القهقهات فجاة)

الممثلون : أنت فى مسرح محترم أيها السيد .

المتفرج : أهذا مسرح محترم ؟ ! هذا سيرك للمهرجين .

متفرج : كنا نتصور أننا فى مسرح جادّ .

الممثلون : أنتم فى مسرح جادّ فعلا .

المتفرج : فأين المسرحية الجادّة إذن ؟

متفرج : هذه مسخرة .. أسوأ من المساخر التى تعرضها المسارح الرخيصة والتى تستدر بها ضحك المشاهدين .

متفرج : **(بلهجة عدائية)** أنتم غشّاشون .. ضحكتم علينا وسرقتم فلوسنا .. هذه ليست مسرحية ، بل ضحك علينا .

ممثل : **(بلهجة مجروحة)** أنتم تهينوننا أيها السادة .. هذا ليس عدلا .

ممثل : نحن نحتج .. نحن لا نقبل هذه الإهانات .

ممثل : لماذا تهينوننا ؟ ! ما ذنبنا ؟

متفرج : ذنبكم أنكم تخدعوننا .. تضحكون علينا وتزعمون أنكم تمثلون مسرحية جادة .

ممثل : هذا هو الدور الذى أملاه علينا المؤلف والمخرج ، فما ذنبنا ؟

متفرج : ذنبكم أنكم تشاركون فى

المؤامرة على المشاهدين .

ممثل : ما علاقتنا نحن بما تسميه بـ « المؤامرة » ؟ نحن نؤدى عملنا كما أُمرنا به .

المتفرج : المفروض انكم ترفضون المشاركة فى هذه التفاهات . .

ممثل : ومن يطعم أطفالنا ؟

ممثل : الظاهر أنك لم تجرّب البطالة أيها السيد .. إنها مرّة كالعلقم .

ممثل : نحن أناس كادحون وأمرنا ليس بيدنا

متفرج : (**وهو يطلق ضحكة هادئة**) أنتم كادحون ؟

ممثل : نعم ، نحن مثلكم نكدح فى سبيل لقمة العيش

المتفرج : (**بلهجة متهكمة**) وكيف ذلك ؟ بالضحك على المشاهدين ؟ ! ما أشقَّ عملكم !

(تنطلق ضحكات هازئة من الصالة)

ممثل : (**بلهجة مجروحة**) لا تسخروا من مصاعب مهنتنا أيها السادة .

ممثل : لا تستهينوا بجهدنا أيها السادة .

ممثل : نحن نشقى بمهنتنا أيها السادة .

متفرج : (**وهو يطلق ضحكة هازئة**) ما كنّا نعلم أن هذه القهقهات تقتضيكم هذا الجهد العظيم !!

(ضحكات هازئة من الصالة)

متفرج : هل تتوسطون لى أيها الإخوان لأعمل ممثلا ؟

متفرج : أريد أن أكدح أنا أيضا مثلكم يا إخوان ، فعملى طوال النهار يقصم ظهرى .

(صيحات هازئة من الصالة « شغّلونا معكم »)

ممثل : (**بلهجة مجروحة**) لا تسخروا منّا أيها السادة فأنتم تجلهون مشقّات مهنتنا .

متفرج : وأين المشقّات فى مهنتكم ؟ هل هناك مشقة فى ترديد ما تلقنون من كلام كالببغاوات ؟

ممثل : أنتم أيها السادة تجهلون مشقة حفظ الممثل للنصوص وترديدها ليلة بعد ليلة .

ممثل : وتجهلون مشقة قيام الممثل بتسلية الآخرين وهو مهموم مغموم .

ممثل : وتجهلون مشقة أداء الممثل الدور الغنى وهو لا يملك ثمن علاج زوجته المريضة .

ممثل : وتجهلون مشقة تقمّص الممثل لدور الإمبراطور وهو يتعرض فى حياته اليومية للمذلة والمهانة .

ممثل : هذا أيها السادة غيض من فيض من مشقات مهنتنا .

ممثل : وكما قلنا لكم نحن نكدح فى سبيل لقمة العيش .

ممثل : نحن نغمس لقمتنا بعرق جبيننا .

متفرج : (**بتهكم**) ولهذا فأنتم مقتدرون على إطلاق القهقهات الصادرة من أعماق قلوب خلية بينما عجز زميلنا عن الضحك مثلكم .

ممثل : لكننا أخبرناكم أنها صنعتنا .. مهنتنا التى نأكل منها الخبز .

متفرج : (**فى مزق**) لا تأكلوا حلاوة بعقولنا .

(صفير وصيحات استهزاء من الصالة مع صخب وضجيج)

ممثل : (**محاولا تهدئة جمهور الصالة**) أيها السادة .. إسمعونى .. أرجوكم أن تسمعونى .

(يخفت الصخب تدريجياً حتى تستعيد الصالة هدوءها)

الممثل : سأحكى لكم أيها السادة هذه الحكاية التى قد تقنعكم بمشقات مهنتنا .

(يهدأ الضجيج تماما . يتحدث الممثل بلهجة مؤثّرة) كان هناك زميلان يعملان معا فى المسرح .. ممثل وممثلة . وكانا يشتركان فى بطولات مسرحية . كانا متخصصين فى المسرحيات العاطفية .. وكانا يرتقيان كل مساء خشبة المسرح ويتناجيان .. ويوما بعد يوم استحال الخيال إلى واقع .. وانبعثت عبارات الهيام التمثيلية من صميم قلبيهما .. وأخيرا توجّت حكايتهما بالنهاية السعيدة .. وكان أسعد زواج . وصار تمثيلهما للمسرحيات العاطفية مثالاً للإبداع . ومرّت السنون ..

وذات يوم شكت الزوجة من الم فى عمودها الفقرى ، وعزت هذا الألم إلى وقوفها الطويل على خشبة المسرح . وذهبت لاستشارة الطبيب .

وبدأت سلسلة من الفحوصات كان لها أول ولم يكن لها آخر . وفى النهاية اختلى الطبيب المختص بالزوج وانبأه بأن زوجته مصابة بسرطان العظام .. (**يتهدج صوته**) سرطان العظام فى مراحله الأخيرة .. ودارت الأرض بالزوج ، واسودّت الدنيا فى عينيه . وبدا الأمر محيّرا له .. لماذا يجب أن تصاب هذه المرأة الرقيقة الحنون بسرطان العظام ؟ ! سرطان العظام بآلامه الفظيعة ؟ ما الذى جنته فى حياتها لتكفّر عنه ؟ وافترسه عذاب مقيم لا يفارقه ليلا ولا نهارا حزنا على الزوجة المنكوبة . لكنه ظل يقف أمامها على خشبة المسرح كل ليلة ووجهه يفيض بشاشة يشاركها الحوار عن السعادة التى يدخرها لهما المستقبل .. المستقبل الواعد المشرق كما تقول المسرحية . وهو يعلم أن رصيدها من الحياة لا يتجاوز الشهور وربما الأسابيع ، وأن القبر سيفتح فمه البشع ويبتلعها وكان عليه أن يبدو سعيدا متفائلا مع أنه يعلم أنه مهدّد فى أية لحظة بفقد أجمل شىء فى حياته . ولكن ما حيلته ؟ هكذا تتطلب منه المسرحية التى يمثلها .. وهى مهنته التى يأكل منها الخبز .. (**وهو يهز رأسه**) ما علينا ..

أخيرا حلّ اليوم الذى عجزت فيه الرفيقة عن الوقوف على خشبة المسرح .. نهشتها آلام لا تجدى معها المسكّنات .. وما كان أقساها من آلام .. ! (**بصوت متهدج**) كانت تقف على خشبة المسرح كزهرة ذابلة صُوّح عودها تتلوى ألما وتكتم آهات جريحة .. لكنها ظلت مصرّة على إمتاع جمهورها . غير أن مقاومتها انهارت أخيرا ولزمت الفراش . (**يصمت طويلا وأنظاره سارحة فى الفضاء ثم يستأنف كلامه بلهجة مرتعشة**) وأخذت الزوجة تذوب كالشمعة . وتوقع الزوج أن تنطفىء فى أية لحظة . بل كثيرا ما خطر له وهو يقف على خشبة المسرح أنه سيجدها قد انطفأت حينما يعود إلى البيت . ومع ذلك واصل إمتاع المشاهدين بأدائه . بل وكان فى بعض أدواره الكوميدية يتفنّن فى إضحاككم .. وقد يطلق قهقهات كالتى سمعتموها الآن . (**يصمت لحظة ثم يستأنف الكلام بصوت مرتجف**) وفى صباح هذا اليوم أيها السادة غيّب القبر تلك الرفيقة الحبيبة . الزوجة الحنون ، ولم يتبق أمامه سوى الوحدة والوحشة والأحزان . ومع ذلك حضر هذا المساء إلى المسرح ليمتّع المشاهدين ويطلق القهقهات المرحة . فهذه صنعته التى يأكل منها الخبز ..

(يطلق قهقهات متصلة لبضعة دقائق ثم تنقلب القهقهات إلى شهقات يستسلم على أثرها إلى نحيب أليم . يسود الصالة صمت مطبق ـ تُسمع شهقات بكاء صادرة من المشاهدات . يظهر فجأة المؤلف على المسرح)

المؤلف : (**يخاطب الممثل بلهجة غاضبة**) مهلا .. مهلا أيها الزميل . أنت تجاوزت دورك ، لم يكن دورك أنت وزملاؤك أن تبكوا المشاهدين . (**يلتفت إلى المشاهدين**) أنا آسف أيها السادة فأنا مؤلف ومخرج هذه المسرحية ولم يكن مخططا لها أن تبكيكم بل أن تضحككم .

الممثل : (**فى اعتذار**) نحن حاولنا ذلك لكنهم اضطرونا إلى هذا ، فهم يتصورون أن مهنتنا يسيرة .

المؤلف : هذا أمر طبيعى .. وينبغى ألاّ نتوقع ممن يجهل أسرار هذه المهنة أن يدرك

مشقاتها . نحن الفنانين شموع تحترق كما يقول المثل .ولا يدرك هذه الحقيقة إلاّ من خبر مهنتنا . نحن نحترق لنقدم للجمهور غذاءهم الروحى الذى قد يفوق فى أهميته غذاءهم المادى (**مخاطبا جمهور الصالة**) أليس كذلك أيها السادة ؟

متفرج : (**فى تهكم**) وأين الغذاء الروحى فى القهقهات التى سمعناها ؟ !

متفرج : نحن لم نسمع أى حوار فى المسرحية . فهلاً أخبرتنا أين المسرحية ؟

المؤلف : المسرحية ما كان يقدّمها لكم الممثلون .

متفرج : فهى مسرحية صامتة إذن .. هى مهزلة .

المؤلف : (**بلهجة شبه غاضبة**) من لم يفهم هذه المسرحية ليس مؤهلاً للحكم على قيمتها .

متفرج : هذه سخرية بعقولنا وليست مسرحية .

متفرج : إننا دفعنا نقودا لنحضر مسرحية نفهمها .

المؤلف : نحن لسنا مطالبين بأن يفهم فنّنا جميع المشاهدين ، وهذه مشكلتكم وليست مشكلتنا .. ولا حقّ لأحد أن يتدخل فى صنعتنا .

متفرج : وأين هو المشاهد الذى فهم مسرحيتك أيها المؤلف ؟

متفرج : موجود أيها الأخ ، وهى مسرحية رائعة فعلا .

(**يلتفت بعض المشاهدين إلى المتكلم بفضول**)

المؤلف : (**وهو ينظر بسرور وانتصار إلى المتكلم**) ها قد وجدت المسرحية من يقدّر قيمتها حقّ قدرها .

متفرج : (**بسخرية**) ومن قال إن الأخ قد فهم هذه المسخرة حقيقة ؟ لعله من أعوانك ..

المتفرج : (**بلهجة متعالية.**) أنا ناقد أيها الإخوان ولا علاقة لى بالمؤلف . وأؤكد لكم انكم تسيئون إلى هذه المسرحية الرائعة وتبخسون قيمتها .

متفرج : فهل تتفضل فتفهمنا أيها الناقد أين الفن فى هذه القهقهات السخيفة ؟

الناقد : هناك فَنّ عظيم فى هذه المسرحية المبتكرة .. فَنّ لا يمكن أن يدركه المتفرج الاعتيادى . إنها ذات مغزى عظيم .

متفرج : نحن جئنا إلى المسرح لنستمع إلى شىء نفهمه .. شىء يمتّع عقولنا وأفئدتنا ، ألستم تقولون إن المسرح مدرسة ؟

الناقد : طبعا ، المسرح مدرسة .. مدرسة مهمتها عرض المشكلات الاجتماعية والإنسانية وتقديم غذاء عقلى وروحى للجمهور .. هذا أمر لا جدال فيه .

متفرج : إذن كيف يتحقق ذلك إذا لم تُفهم المسرحية ؟

الناقد : وما ذنب المؤلف إن لم يكن الجمهور فى المستوى المطلوب ؟

متفرج : (**بتهكم**) نحن لسنا فى المستوى المطلوب أيها الناقد ، فهلاً أفهمتنا بمغزى مسرحية القهقهة هذه ؟

الناقد : ليس هذا من مسئوليتى .. كل مشاهد مسئول عن فهم قيمة العمل الفنى . هذا أمر متروك لثقافته ولوعيه الفنى .

متفرج : فمن المسئول إذن عن إفهامنا ؟

الناقد : أنتم مسئولون عن ذلك . فليفهمها كل منكم بطريقته الخاصة .

متفرج : وماذا نفهم ؟ ! هل فيها كلام لكى نفهمه ؟ إنها مسخرة .

الناقد : وأنا أؤكد لكم كناقد انها مسرحية رائعة . أما من يستعصى عليه فهمها فالعيب فيه وليس فى المسرحية .. العيب فى جهله . إنها ابتكار فى عالم المسرح وأنى اهنّىء المؤلف عليها .

المؤلف : (**وهو يحنى راسه مسرورا**) شكرا أيها الزميل الناقد ، ويكفينى فخراً أن يكون تقييمك للمسرحية على هذا النحو .

متفرج : (**بغضب**) انتما تتبادلان المديح وتتقاذفوننا بين ارجلكم كالكرة . (**متجها للناقد**) ثم بأىّ حق تحكم أيها الناقد على عقول

الجمهور بالجهل لمجرد أنهم لا يفهمون الغازا ؟ لماذا لا يكون العيب فيك انت فتكون مدّع ولم تفهم شيئا فى الحقيقة مثلنا ؟ **(صيحات من الصالة .. « فعلا .. فعلا »)**

الناقد : **(بلهجة متعالية)** ارجوكم أيها الإخوان .. إحفظوا مقام الآخرين . أنا ناقد وصنعتى هى الحكم على الأعمال الفنية . وينبغى أن تعلموا أن من طبيعة الفن الراقى وسماته أن يكون عصيًا على فهم الناس العاديين ، فثقفوا انفسكم وتعالوا إلى المسرح .

متفرج : **(بغضب)** ما تقوله أيها الناقد ليس سوى ادّعاء وكلام فارغ ، وليس المفروض أن يكون الفن احاجى والغازا ، وما هذه المسرحية سوى مسخرة .

الناقد : وماذا يفهم امثالك فى الفن الراقى ؟ بل ما ذنب المؤلف إن لم تكونوا مؤهلين لفهم الفن الراقى ؟

المؤلف : **(للناقد)** صدقت أيها الزميل . **(متجها إلى المشاهدين)** أنا لست مسئولا عمن ليس مؤهلا لفهم الفن الراقى .

متفرج : **(فى سخرية)** كان الأولى بك أيها المؤلف أن تدعو الناقد وحده لمشاهدة مسرحيتك ما دام لا يفهمها سواكما .

متفرج : ما لنا وهذه المهاتراة يا إخوان ؟ ستضيع علينا المسرحية .

متفرج : وماذا سيضيع علينا ؟ هل هناك شيء سيضيع علينا سوى هذه القهقهة السخيفة ؟

متفرج : طبعا ، ستضيع علينا فلوسنا .

متفرج : **(بغضب)** نحن نطالب بنقودنا . جئنا لنشاهد مسرحية نفهمها لا قهقهة .

متفرج : ولا الغازا !

(ضجة فى الصالة وصيحات غاضبة)

المؤلف : **(محاولا إسكات الضجة فى الصالة)** أيها السادة .. أيها السادة .. إهدءوا .. إهدءوا من فضلكم .. الهدوء رجاء . **(يعود الهدوء تدريجا إلى الصالة . يتكلم المؤلف . بلهجة رصينة)** ما دمتم مصرّين على الغض من قدر هذه المسرحية فأرانى مضطرا إلى الكشف عن مغزاها العميق . وإن كنا نحن الفنانين غير مطالبين بتقديم تفسير لأعمالنا الفنية . فالعمل الفنى خلق خاص بذاته ، ولكل إمرئ أن يفهمه بحسب ما يهيّئ له ذوقه وثقافته كما يقول الزميل الناقد المحترم ، ولكن قبل أن أقدم لكم تفسيراً لهذه المسرحية اسمحوا لى أن ألقى عليكم سؤالاً وأرجو أن أتلقى جواباً صريحا .. من منكم سعيد فى حياته وفى غير حاجة إلى الترفيه عنه ؟ ! أرجو من مثل هذا الشخص أن يرفع يده .

(السكون يعمّ الصالة . بعض المشاهدين يتلفتون حواليهم . تمضى دقائق . احد المشاهدين يرفع يده)

المؤلف : **(وعيناه تتجولان فى وجوه جمهور الصالة)** اخيراً وجدنا بينكم أيها السادة شخصا سعيداً فى غنى عن الترفيه .. لكنه شخص واحد فقط ، أنتم البقية فى حاجة إلى الترفيه إذن . أنتم تعساء وهناك ضرورة للتخفيف من تعاستكم .

متفرج : **(مقاطعا)** لا تبالغ أيها المؤلف ولا تحكم على الظواهر . فقد لا يفضل المرء الكشف عن أمره دفعا للحسد . **(ضحك فى الصالة)** .

متفرج : **(متجهاً إلى المشاهد الذى رفع يده)** وهل أنت سعيد حقا أيها الأخ بالرغم من كل المصائب والمآسى التى تواجهنا صباحا ومساء ؟

متفرج : **(بلهجة مغمومة)** وأين السعادة فى الحياة الدنيا ؟ !

متفرج : **(بلهجة هازئة)** لا تنسوا يا إخوان المثل القائل : « الإنسان سعيد ما دام

لا يراجع حاكما أو حكيما » .

متفرج : (**بتهكم**) يا إخوان .. لا داعى للمبالغات . مجتمعنا عامر بالسعداء خصوصا أولئك الذى ينعمون بامتصاص دماء الآخرين .

(**يشتد اللغط فى الصالة ويختلط الجدل بين المشاهدين**)

المؤلف : أيها السادة .. هدوءا من فضلكم .. واسمحوا لى بالتحدث إليكم .. أرجوكم أن تسمحوا لى بالتحدث إليكم .. (**يهدأ الضجيج فى الصالة . يستمر المؤلف بلهجة رصينة**) من الواضح أن غالبيتكم من التعساء . وهذا أمر لا يدهشنى فهذا هو حال مجتمعنا . ونحن أهل الفن مسئولون عن التخفيف من تعاسة الناس .. هذا واجبنا . فمن أولى من أهل الفن بهذه المهمة النبيلة ؟ ومما لا شك فيه أن تعاسة الناس ناجمة عن كونهم لا يعرفون كيف يضحكون فى أوقات الأزمات والمصاعب . فالضحك هو الدواء الشافى الذى ينبغى أن نواجه به قسوة الحياة . علينا أن نضحك من الحياة ونضحك عليها أيها السادة لنخفف من تعاستنا .

متفرج : (**بتهكم**) هل حضرنا لنستمتع بمسرحية نافعة أم لنستمع إلى محاضرة تخديرية ؟

متفرج : (**بلهجة عدائية**) بالضبط . أنت تحاول تخديرنا وصرفنا عن واقعنا الأليم أيها المؤلف .

متفرج : (**بتهكم**) هلاّ بصّرتنا أيها المؤلف كيف سيمكننا الضحك على الحياة من حلّ مشكلاتنا والتخفيف من تعاستنا ؟

متفرج : أنا عاطل عن العمل منذ تخرجت من الجامعة قبل أكثر من عام .. فهل سيقودنى الضحك على الحياة إلى إيجاد عمل أيها المؤلف ؟

متفرج : أنا مهدد بالطرد من سكنى والعيش مع عائلتى على الرصيف . فهل سينفعنى الضحك على الحياة فى العثور على سكن مناسب أيها المؤلف ؟

متفرج : امنيتى أن أتزوج ، ولكن ما من أسرة ترضى بمصاهرتى وأنا على البلاط . فهل سيحقق لى الضحك على الحياة امنيتى هذه أيها المؤلف ؟

متفرج : أنا عاجز عن مواجهة مطالب عائلتى المادية فى هذه الظروف الصعبة . فهل سيحلّ الضحك على الحياة مشكلتى هذه أيها المؤلف ؟

متفرج : لقد حكم على ولدى بالسجن خمسة أعوام بتهمة سياسية جائرة ، فهل سيعيننى الضحك على الحياة على إطلاق سراحه أيها المؤلف ،

متفرج : انا فقدت ولدى الوحيد فى الحرب ، فهل سيعيده إلىّ الضحك على الحياة أيها المؤلف ؟

متفرج : أيها الإخوان ، من غير المعقول أن تحرجوا المؤلف إلى هذه الدرجة . من قال إن لديه عصاً سحرية يستطيع بها أن يحلّ جميع مشاكلكم وينقذكم من تعاستكم ؟

متفرج : يا إخوان . إرحموا المؤلف وإرحمونا معه . هل حضرنا إلى هنا لنشاهد مسرحية نروّح بها عن انفسنا أم لنزداد غمّا ؟ لدى كل واحد منّا ما يكفيه من الهموم وزيادة .

(**يعلو اللغط فى الصالة**)

المؤلف : (**محاولا إسكات اللغط**) أيها السادة . هدوءاً أيها السادة .. لو استمّر كل واحد منكم يعدّد همومه لاضطررتم إلى البقاء هنا حتى الصباح . (**وهو يضحك**) ولا اظنكم ترغبون فى ذلك . فلا شك أنكم مرتبطون بأعمال .. اليس كذلك ؟ ثم إن وقت المسرح محدّد وساعات العمل فيه معدودة . وسيطالبنا الممثلون والعاملون وراء الكواليس بأجور إضافية ، ولسنا مستعدين لذلك . فأنا مضطر إلى قطع هذا الحوار .. انا مضطر إلى

ذلك أيها السادة ، فاعذرونى .. همومكم كثيرة ، وأحزانكم كثيرة . أو مشاكلكم كثيرة ولن نفرغ منها لو استعرضناها خلال عام . أليس كذلك ؟ المهم أننى برهنت لكم على وجهة نظرى وهى أن حياتكم قاسية ، وأنكم شئتم أم أبيتم فى حاجة إلى الضحك .. الضحك الذى بات عملة نادرة فى حياتنا ، ومسرحيتى هذه استهدفت هذا الغرض . واسمحوا لى أن أقول إنها مسرحية غير اعتيادية ، وهى لا تعتمد على الكلام فى الإضحاك .. فالناس قد ملّوا الكلام .. أليس كذلك ؟ ملّوا الكلام المعاد المكرر بجميع أشكاله وألوانه . ملّوا كلام السياسيين المعسول المليء بالأكاذيب .. ملّوا كلام أهل الفكر القابعين فى أبراجهم العاجية والبعيد عن واقعهم .. ملّوا كلام أهل الفن المغرق فى الخيال والرومانسية والذى يخدّر مشاعرهم . ثم إنه ليس من الحكمة لأىّ واحد منّا أن يتحدث بما يجول فى فكره دائما ، فقد يوقعه ذلك فى المتاعب ، وقد يكون الصمت أحيانا أبلغ من الكلام . أليس كذلك ؟ لهذه الأسباب كلّها أيها السادة إقتنعت أن خير ما أفعله هو البحث عن وسيلة للتخفيف من مآسى حياتنا غير الكلام . وأنا أعترف أن مسرحيتى هذه مسرحية غريبة نوعاً ما . ولكنها ليست أكثر غرابة أو غموضا من مسرحيات ما يسمى بمسرح اللامعقول . ولابد أنكم سمعتم أو قرأتم مسرحيات بيكيت ويونسكو وأداموف ومن لف لفهّم من كتاب مسرح الطليعة فلا لوم علىّ ولا تثريب . ثم أليس هدف الفن طرح المعانى المألوفة فى قوالب غير مألوفة !! إن هذه المسرحية أيها السادة تمثل شكلا جديدا من أشكال الرفض لواقع حياتنا الأليم . وهى تنطوى على مغزيين : المغزى الأول هو الضحك من حياتنا .

وأنتم ولا شك تتفقون معى على أن المشكلات التى عرضها السادة والتى تنغصّ عليهم حياتهم هى من النوع الذى يثير الضحك ، ولا يجوز أن تتواجد فى مجتمع سوىّ .

فالمجتمع السوىّ هو الذى يهيىء الفرص لأفراده لكى يعيشوا سعداء .. على الأقل لا يعانون من هذه الهموم المادية السخيفة التى تفسد عليهم الاستمتاع بالحياة .

لاحظوا أيها السادة أن من حق أىّ واحد منكم أن يعيش سعيدا فى هذه الحياة الدنيا وأن تتوفر له ظروف السعادة المادية على الأقل ، ناهيكم عن السعادة الروحية . إنه حقكم ، ولهذا وجدتم على هذه الأرض . أليس كذلك ، فأسباب تعاستكم إذن أسباب تافهة تتطلب الضحك منها . وإلاّ فهل من المعقول أن نعيش فى هذا القرن الذى استطاع فيه الإنسان أن يهبط على القمر وأن يطوف الكون بمركباته الفضائية ثم يشكو الناس من البطالة وأزمة السكن والعجز تجاه مطالب الحياة المادية ؟ ! لو كانت بواعث تعاستكم ترجع إلى أسباب ميتافيزيقية تنبثق من صراع الإنسان مع نفسه ومع القدر ومع المجهول لوقفنا حيالها عاجزين . أما والأمر كما رأيتموه فهو وضع مضحك حقا . ثقوا أنه لو كان هناك سكان فى الكواكب الأخرى يراقبوننا لضحكوا من حياتنا هذه أشدّ الضحك ، ولعجبوا

كيف تصرّف شئون البشر على هذا النحو . نعم أيها السادة ، من واجبنا أن نضحك من دنيانا هذه التى تعجّ بالمضحكات . ورحم الله شاعرنا حين قال : « وكم فى الحياة من المضحكات .. ولكنه ضحك كالبكاء) !

(ينطلق فى سلسلة من

القهقهات ، ثم يلتفت إلى الممثلين قائلا : « اضحكوا .. اضحكوا » **يندفع الممثلون فى قهقهات طويلة . يستأنف المؤلف الكلام بعد دقائق بلهجة رصينة)** . ولنعد إلى مغزى المسرحية الثانى ، فقد قلت لكم إن للمسرحية مغزيين ، فأما المغزى الثانى للمسرحية أيها السادة فهو محاولة التخفيف من تعاستكم عن طريق دغدغتكم .. أعنى إثارة ضحككم بالقوة ، أو على الأصح بالعدوى . فالضحك يولّد الضحك ، وهذا ما حاول زملائى الممثلون أن يفعلوه ، وما يبدو أنهم فشلوا فيه . ولعل مرجع فشلهم إلى أن أحزانكم كثيفة جدا وليس من السهولة أن تنجح الدغدغة البسيطة فى تبديدها . ولكن صدقونى أيها السادة .. لابد أن تمنحوا أنفسكم فرصة وتضحكوا لتنفّسوا عن أحزانكم . فالضحك رياضة مهمة تعين الإنسان على مواصلة حياته البائسة التى قد يضيق بها ذرعا ..

إنها كالرياضة البدنية والهواء النقى والشمس ، وهى متطلبات ضرورية لإدامة الحياة . لابد لنا أن نضحك أيها السادة لنتغلب على متاعب حياتنا وإلاّ صارت الحياة عبئا ثقيلا يقصم ظهورنا .. وهى كذلك بالفعل للكثيرين منكم . والآن اسمحوا لزملائى الممثلين أن يعيدوا الكرّة وأرجوكم أن تتيحوا الفرصة لهم ليواصلوا أداءهم حتى النهاية . وهذا من حقهم عليكم .

وأرجوكم أن تلتزموا الهدوء حتى نهاية المسرحية ،

وحينئذ عبّروا عن رأيكم فيها بالأسلوب الذى ترتأونه (**وهو يضحك)** حتى ولو برجم الممثلين بالبيض الفاسد ! (**يلتفت إلى الممثلين الذين يصطفون وراءه كالتماثيل ويخاطبهم قائلا :** « أيها الزملاء ..

باشروا عملكم » **يتحرك الممثلون كالآلات نحو**

كراسيهم وينحطون عليها منتصبى القامات يتوارى المؤلف خارج المسرح . يتطلع الممثلون إلى الرسوم المعلقة على الجدران لدقائق ثم يتبادلون نظرات ساخرة . يتنحنحون للحظات بصوت عال ، ثم تنطلق فجاة قهقهاتهم الطويلة الممدودة . يسود الصالة صمت مطبق . تستمر قهقهاتهم لدقائق والصمت يهيمن على الصالة) .

متفرج : إلى متى ستستمر هذه القهقهات ؟ !

متفرج : وإلى متى ننتظر أن يضحكنا الممثلون ؟ !

متفرج : بل إلى متى نظل صابرين وهم يضحكون علينا ؟

متفرج : هل يصدق هذا المؤلف المعتوه حقا أن هذه القهقهات ستنسينا متاعبنا وتبعث السرور فى قلوبنا ؟

متفرج : أيها المؤلف المرائى : أين هربت وتركت ممثليك يضحكون علينا ؟

متفرج : يا إخوان .. الذنب ليس ذنب المؤلف أو الممثلين بل ذنبنا نحن الذين صبرنا عليهم حتى الآن .

متفرج : أظن أن الوقت قد حان يا إخوان لنعبّر عن رأينا فى هذه المسخرة .

(صيحات من الصالة : « فعلا .. فعلا » . **تبدأ كرات صغيرة من الورق وأشياء أخرى تتطاير فى الهواء وتتساقط على المسرح)** .

ممثل : أيها السادة .. صبركم علينا .. نحن لم نستنفد وقتنا بعد ..

متفرج : بل استنفدتم وقتكم وزيادة .

ممثل : اصبروا علينا قليلا أيها السادة .. اصبروا قليلا .. الصبر مفتاح الفرج .

متفرج : صبرنا حتى مللنا الصبر .. إلى متى نبقى صابرين على ضيمنا ؟

(الكـرات تستمـر فى التطـاير والسقـوط عـلى المسرح والممثلين)

متفرج : (وهـو يقف مخـاطبـا المشاهدين) يا إخوان .. انتهت المهزلة .. لقد شبعوا ضحكا علينا ..

(صيحات من الصالـة : « فعـلا .. فعلا » . يبـدأ المشـاهدون بـالنهـوض ومغـادرة الصـالـة وهم يلـغطـون فيمـا بينهـم بـعبـارات الاستنكـار والاحتجـاج . تـهبط الستـارة ببطء فى حـين يتصـايـح الممثلـون : « انتظروا أيها السادة .. نحن لم نستنفـد وقتنـا بـعـد .. انتظـروا .. المسرحية لم تنته بعد .. لا تغـادروا مقاعـدكم .. انتظروا ») ■

ستار الختام



أقنعة السهروردى ومدائح هيلين

حنيف يوسف

سوريا

بأجنحتها الخمسة وقاراتها الخمس

أطلق القصائد

إلى لعلة حضورك الموشورى على شكل أشعة

لابد منها،

وألوان هى فوتوغراف الأوثان الرجيمة،

والطقوس المقدسة

على شكل أشعة لابد منها،

تطلقين العنان لقانون الجاذبية ومشيئة الأزهار

فى ممالك النحل البرى،

كى تلمس عيون الكائنات الحية آثار الموتى قريباً

من شوارع المدينة،

وقريباً من كل شىء ..

بأجنحتها الخمسة وقاراتها الخمس

أطلق القصائد،

إلى صورتك الضوئية فى ذاكرة «ميكل أنجلو»

الذى جاء تواً إلى عمارتى المهدمة

فوق ظهرى، حاملاً أزميله المبارك،

وكادت أن تلتّمع عيناه الخبيثتان،

حين وددت أن أطلق إلى وجهك ابتسامة متعبة.

* * *

لأجلك،

ابتكرت طروادة أحصنتها الخشبية

والأمم فرسانها الأشداء وحروبها الجبارة

وكذلك ذاكرتها الآثمة

لأجلك يا هيلين،

يشهد القمر تحولاته

من قرص نارى إلى قوس فضة

ومن إبطٍ عميق كوادٍ محذوف من الجغرافيا فى

أقاليمنا الشمالية،

إلى شفتين كرزيتين تتحدثان إلىّ عن التعب،

أو تضمران خوفاً سرياً من الرجال الجوف

وتكاثر الأوبئة والعلاقات.

لأجلك،
أفتح أذنيَّ على مصراعيهما
أصغى إلى الضجة الصامتة، لهذا الخوف الكبير
وإلى موسيقا قدميك ..

* * *

دعينى أمدح فيك مملكتى
وأتلمس بشراهة بالغة،
تناغم حركة الكواكب الأليفة إلي قلوب النباتات
تلك التى تؤدى التحية إلى البشر،
كونهم بشر لو علموا.
أنى أكاد أن أكون حراً،
أو اصاب بالدهشة أمام الجبروت الطيب
لانسجام البحار والمراكب أو لتزامن الانتظار
مع عينين تقولان كل شىء عينين عميقتين جداً ..
دعينى أمدح فيك مملكتى،
أو أقدح شرارة من صوانة ملائكية لأشعل
سيجارتين واحدة لى وأخرى لك.
ثم نتحدث بحذر مقصود يزرعه الشك بيننا،
كى يصبح خوفا احتياطياً تقتضيه أوبئة الممالك،
دعينى أرتب صمتى كما ترتبين عريك أمام عيون
الآلهة وفى مرأى من الظلام،
وتفضين بسرك إلى بياض كامل يثير الشهوات
المخبأة فى قميص الجسد.
دعينى أطلق عليك أسماء نسائى كلها،
وأسماء مدنى وقراى،
أسماء أعشاب الطبيعة وأسماك البحار الحية،
وسرطانات المياه العذبة، وأشجار الأحراش
-الجبلية،
وأختار منها ما شاءت أرواح المماك البائدة
والرياح السيارة،
وأضم ما ملكت يمينى منها إلى جداريات المعابد
البازلتية فى قاع دمى،

حيث لخطوك وقع الموسيقا الصامتة، وكل وقار الخزامى فى جبال الأكراد،
وانسجام الطبيعة فى لحظة عبقرية ..
لخطوك ايماءة الغزالة العاشقة وتفتح الأعشاب البرية،
لخطوك رومانتيكية الأمجاد العظيمة وقوة انبثاق المطر من غيمة جرداء فى لحظة رغبة .

* * *

لم أتصور أن العالم جميل كل هذا،
قبل أن تصيبنى ضربة شمسك الحاسمة ربما فى غفلة منك،
كما أنى لم أفترض كل هذا المقدار العظيم من الثراء قبل أن ألمح شفافية إبطيك
على بعد ثلاثة أمتار من فنجان قهوة أعدتها لى يداك.
أنا الذى لم أستطع يوماً أن أفرق بين اليأس والحلم،
أو بين الحروب القائمة على ضفة الأغانى،
والقبلات القادمة إلى كأس شفتين،
استطعت اليوم بكل بسالة،
أن أقع فى ظلال خطواتك الغزالية
وأن أسمع ـ وكأنه لأول مرة فى عمرى ـ إيقاع طيوفك البلورية على صدر هذا العالم.

* * *

لئن كنتِ كائنة بحرية منذ أن أصبح آرارات جبلاً
ومنذ أن أصبح بلدى صقراً قارياً يحوم فى فضاءات الرعب المقدس،
فإنك أشبه ما تكونى بدلفينة المياه العميقة،
وإنى أستحصل على متعتى القاسية حين تقفزين أعلى من الموج بأكثر من قامة ملح خفى وذكريات غريقة.
هيلين،
لئن كنت بحرية وشفافة،
فإنى أتذكر من بعيد الكلمات اليائسة والجميلة التى قالها لك «شيللى» وهو يعوم صعوداً وهبوطاً كأسطول سابح فى عرض المياه الآثمة.
ربما لا تعرفين تماماً أسرار القدر الأعمى،
فأنا الشيطان الأزرق الذى يتربع قرب جفنيك،
على شكل أقواس داكنة،
كلما انتاب التعب ذاكرتك.

* * *

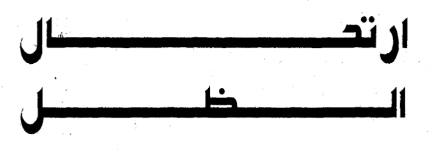
حين تشير سبابتى إلى الاتجاه السابح لجغرافية جدواك الخلاق،
اكتشف مدينتك السهروردية

صدرك عبق الفل، حبق شهوة مفاجئة وانسياب
الأشياء النورانية،
صدرك رائحة وطن بلا موتى،
صدرك ميدان المعارك الضارية بين أسماك
الضوء وأسماء الطبيعة.
أكاد أن أحتار من أسماء وجهك الحسنى وانى
لأختار تماماً،
الأشد فتكاً بزهو الفراشات أختار يا هيلين
«الفتنة» لأداء فريضتى الشيقة والتى تستدعى
ملذات الأساطير المجنونة على مائدة ضلوعى
المكسرة وسفوح الرغبات المنفلتة
من عقال البجعات البيض والجراح المقدسة لأمم
تباد بالحماقة.
وأيضا لأداء فريضتى الشيقة كناسك صغير،
والتى تستدعى أجنحة الكائنات الخرافية، كى
أمتطيها بعيداً عن الجوارى،
عامداً متعمداً، أقصد صهيل عريك المتفجر عبر
ملكوت السموات والأرض.

* * *

يمكنك الافتراض تماماً
بأنى طفلك الذى فى غفلة من القدر يخرج من
رحمك الجبار دون أن يعرف أحد سلالته،
وأشبه ما يكون بسراب خفيف، ودون أن يتسبب
لك بآلام طلق بائسة.
أو أنى رجل ضوئى ابتكرته القوى الخفية، ساعة
غرق رجل يدعى «يوسف» ومعه عاشقة تدعى
«القديسة زليخة».
كما يمكنك الافتراض أيضاً
بأنى رجل يبلغ من العمر عشقاً غامضاً، يعود
تاريخه إلى شتائك الخامس عشر حتى ربيعك
الخامس عشر بعد الألف.
يمكنك افتراض مالا يفترض،
فأنا البرى الشرير الذى يحمل قصيدته فى
يمناه، دون أن يدرى أنه فى يده الأخرى يحمل
موته، وهو يجتاز غبار الصحارى البعيدة.
يمكنك افتراض ما لا يفترض،
فأنا الرجل المباغت الذى لم يأبه كثيراً بحكمة
الفيزياء
أجيئك،
لأحظى بشعلة النار المقدسة من خصبك الإلهى
المبارك وأطوف ممالك الدنيا،
أدعو الناس جميعاً إلى الحرية الكبرى فى
تظاهرة أولمبية،
كأنما عُرس الآلهة الجبارة ■

قـصـة :



ارتحال الظل

عبد الوهاب الأسوانى

فـأفـزعنى احـتكاك عـجـلات السيارة بأرضية الشارع .. سائقها أطلّ برأسه من نافذتها وهتف باسمى : ـ حمدى .

وقع بصرى على وجه (رزق) الذى كنا نطلق عليه فى القرية رزق خفيف اليد لم يتغيرّ فيه شىء غير انتفاخ عينيه ومازال الجرح الغائر فى جبهته كما هو..

تعجبت من ركوب خفيف اليد لسيارة مرسيدس .. كان يسطو على (سندوتشات) الزملاء فى حوش مدرسة البندر ، هل هى مسروقة ؟

مال إلى جانبه الأيمن ، فتح بابها وقال مبتهجا : اركب .

والسيارة تتحرك بنا ، تذكرت ما سمعته فى زيارتى الأخيرة للبلد .. قال أحد الظرفاء إن درجة ثرائه وصلت إلى مستوى إشعال السيجارة لراقصة مشهورة بورقة مالية حمراء .

ـ منذ متى وأنت فى القاهرة يا حمدى ؟

ـ ثلاث سنوات تقريبا .

ـ ولا تسأل عن صاحبك رزق ؟

ـ تقصير منى ، لكنك تعرف المشاغل وصعوبة المواصلات .

تنهد وقال بعد لحظة صمت :

ـ طمئنى عن أحوالك .

فى مأزق لو أردت الحق ، لا سيطرة على الأسعار ، لم يبق فى جيبى أكثر من نفقة ثلاثة أيام ولازال على أول الشهر أسبوع كامل .

ـ أحوالى جيدة والحمد لله .

ـ منذ أيام تذكرتك فى اجتماع لى مع الموظفين الذين يعملون عندى ، حدثتهم عن طريقتك الرائعة فى الرسم ، وعن مغامراتنا أيام الدراسة .

ـ مغامرات ؟ .. لعل أشهرها محاولتك الفاشلة فى نَشْل ساعة السائحة الأمريكية قرب المعبد الفرعونى .

ـ من ينسى الأيام الجميلة .

تهادت بنا المرسيدس فى شارع الكورنيش قبل أن تقف أمام كازينو كاليفورنيا ، قال :

ـ عازمك على فنجان قهوة .

جلسنا إلى مائدة تلتصق بسور قصير يفصلنا عن النيل ، مرّ بنا زورق بخارى على متنه أسرة ذات ملابس شعبية ، أحد أبنائها يحتضن طبلة يدق عليها ، يترنمون بأغنية

(لولاكى) .. تذكرت عبورنا النيل معا كل صباح فى المركب الشراعى والشتائم المتبادلة بينه وبين المراكبى عن الأجور المتأخرة ، قال:

ـ انت عرفت بأنى أصبحت من أكبر رجال الأعمال فى البلد ؟

ـ سمعت ، ربنا يوفقك .

جاء الجارسون ، قال له :

ـ لم أذق طعاما اليوم ، هات لى ثلاث سندوتشات كبدة ، واثنين كلاوى ، وهات بسْطرمة ومخللات وعصير برتقال ماذا تطلب يا حمدى؟

قهوة سادة .

انصرف الجارسون ، قال :

ـ هل تذكر زميلنا منصور حسين الذى كان يضع مناخيره فى السماء لتفوقه فى الدراسة ؟

منصور حسين والأساتذة يتنبأون له بمستقبل باهر بشرط أن يخفّف من آرائه السياسية ، علاقته العاطفية بأمينة ذات القوام الممشوق والابتسامة الفاتنة ، محاولات (خفيف اليد) فى استمالتها ، غيرته الشديدة من هذه العلاقة ، المعركة التى اسفرت عن الجرح الغائر فى جبهته ، زواج الحبيبين بعد قصة غرام أسطورية ، قلت :

ـ أذكر منصور حسين طبعا ، أين هو الآن ؟

ـ موظف عندى ، يدخل مكتبى ويظل واقفا أمامى لا يجرؤ على الجلوس إلاّ إذا أمرته .

منصور حسين يقف أمامك أنت ؟ .. وماذا عن أمينة ؟

ـ سلامات يا حمدى ؟

ـ الله يسلمك .

ـ انا مشتاق لك جدا ، لا أنسى لك شهادتك حينما اتهمنى ابن ناظر المدرسة بسرقة نقوده ، أنت الوحيد الذى وقف معى .

لكنك لم تحدثنى عما فعل الزمان بأمينة ؟

ـ تهمة باطلة طبعا .

جاء الجارسون بالطعام ، انهمك فى التهامه بنفس السرعة التى كان يلتهم بها سندوتشات الزملاء ، قال وهو يمضغ :

ـ مكتب المدعى الاشتراكى استدعانى .

ـ خيرا ؟

ـ وضعوا أموال شريكى السابق تحت الحراسة بحجة أن ثروته جاءت عن طريق غير نظيف ، لكننى طلعت براءة .

ـ الحمد لله .

ـ طول عمرى أعمل حساب ألف سنة مقدماً ، حقّقوا معى ، وقالوا موقفك القانونى سليم ، لكننا على المستوى الشخصى غير مقتنعين .

ـ وبعدها ؟

ـ ولاحاجة ، المال الحلال لا يضيع ثم أننى لم أضع يدى فى جيب أحد كل جنيه عندى جاء نتيجة تعب .

لكن ماذا عن أمينة ؟ .. هل ثمة مضايقات بعد أن أصبح زوجها لا يجلس إلّا اذا أمرته ؟

حطّت ذبابة فوق الجرح الغائر فى جبهته ، هشّها وهو يقول :

ـ أهل بلدنا لم يصدقوا أن ربنا فَتَح علىّ بهذه السرعة ، ناس مثل البهائم ، لا يعرفون أن الله يعطى الحكمة لمن يشاء .

لكن ماذا عن أمينة ؟ .. هل مازالت تصر على آرائها السياسية كالعهد بها فى مناقشاتنا الصاخبة ؟

سقطت نقطة دهن على كم بدلته الحريرية البيضاء ، مسحها بورقة شفّافة لكنها تركت بقعة داكنة ، قال :

ـ منذ شهر زارنى الحاج عبد الكريم الزهران ، كان يجمع تبرعات لبناء مستوصف فى البلد ، دفعت له خمسة آلاف جنيه .

ـ بارك الله لك .

ـ ذات مرة رفض اقراضى خمسة جنيهات ، تبرعت له وحدى بما يدفعه ألف واحد من أهالى بلدنا لكى أشعره بالإذلال .

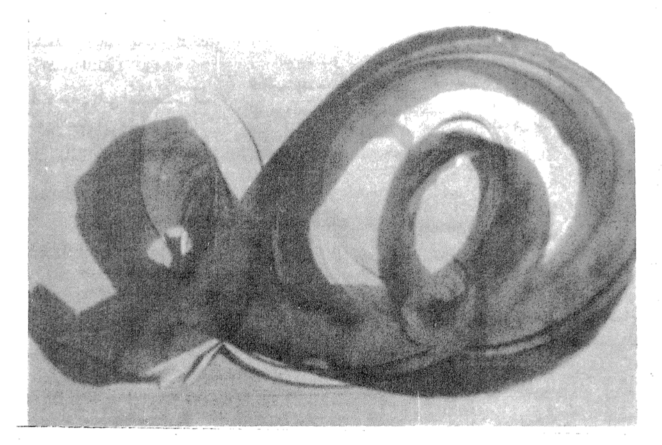
وهل تشعر أمينة بالإذلال الآن ؟ .. كيف السبيل الى معرفة أخبار صاحبة الوجه الذى سحرنا جميعا ؟

ـ قلت إن زميلنا القديم منصور حسين يتعاون معك ؟

لوح بيده فى استهانة :

ـ مجرد موظف عندى بين عشرات.

ـ أين يسكن ياترى ؟ ـ كان يسكن فى حىّ حقير لوربطوا فيه القرد لقطع السلسة وهرب ، أعطيته شقّة فاخرة فى إحدى عماراتى وبإيجار منخفض ودون خلو رجل .



للفنان : صلاح طاهر

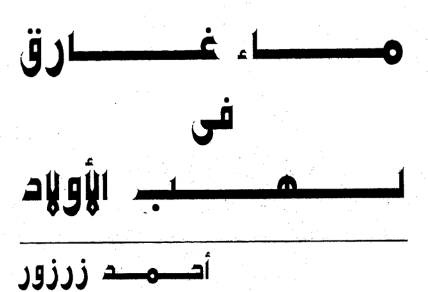
هل ضاعت أمينة ؟ .. انطفأت تلك اللمعة الذكية فى العينين تنمّ عن اعتزاز صاحبتها بنفسها ؟ .. أذلتها الحاجة ولم تعد تعارض أحدا ؟ .. تحولت الى كائن ذاهل لايفهم شيئا مما يجرى حوله ؟

ـ فيك الخير ..

دفع الحساب وخرجنا .. شقّت بنا السيارة شارع الكورنيش .. بُرج القاهرة بدا ضئيلا بجانب الأبراج الزجاجية العملاقة... ثمة صياد عجوز بجلباب باهت يلمّ شبكته فى صبر موروث .. حامت فوقه موجة من العصافير لم يحسّ بها .. مواسير الفندق الكبير تتمطّى فى الشارع لتصبّ فى النيل .

ـ أين تحب أوصلك ؟

ـ ميدان التحرير . ■



مـاء غـارق في لـهـب الأولاد

أحـمـد زرزور

• عرش الشاطرين :

انزعجوا يا أولاد؛ فإفطارُ ١٦ رمضان بتوقيت الثانية صباحاً : له هدوءُ القَتَلة ، والذين حاولوكَ ـ لحظتها ـ أعاروُا كوفياتهم لشتاء الطاهيةِ رغم الحرارةِ الناصعةِ للحُزن ، وطالبونى بمسئوليةِ صومٍ مُعلَّق.

لأحاديثهم الطيبة يا أولادُ : رائحةٌ لا يُخطئها سريرٌ باردٌ أو حافظةٌ بلا أصدقاء، هم يرونَكَ فائضاً بالحُلم: وأنت مُسجّى على عزلتك = لا تقل إنّ لحمك مُرٌ ، ولا تُضيئوا جُذوعكم ؛ العطاراتُ تُحاصرنا ، والمشطورون لهم صيفٌ قراحٌ يمضغون : سواء غنّت الخصلاتُ أم الأيدى ندبَتْ حظَّها..

الشقشقةُ رَاسلَتِ الصيَّادين وأنْعَلَتْهُمْ رحمةَ أطفالٍ يكبرُون مع الذُّبابِ والوصَايا ؛ ياأولادُ : انطلقوا .

• الأسير :

بمُديةٍ يطاردون كوكبكَ ويمُسكون عليكَ شتائم الرَّحمة ، هل تعُطيهم أثراً جديداً ، ألديك مشروعٌ لتوديع المؤامرة ، وهل تتمتع بحاسة شمّ قويةٍ لرصْد جميع الكهوف ، أتواتيك الآن شجاعةُ الموسيقى المؤّجلة لورقة

التوّت ، أتبيّنْتَ الفحولاتِ المعصوبة ووضعت مصابيحك علّى مآدب البوار، أيكما يرُممّه الصدّاع النصفىُّ ولايُصفّق له الباقون ؛ ألديك مشرعٌ لتوزيع المؤامرة ؟

الذين يُحَاجُونَكَ :
أبانوا أسيراً ينتظرُ الغيمةَ والعصفورَ معاً .

• شوارع الخرافة :

لاأجدُ مدينةً كلما رنَّ الهاتفُ ، أما القُرىَ فتمد أضرحتها للبقشيش ، المدينةُ رحلَتْ راؤها وتركت «غين» الذكرى؛ أشباهُ العشاق وبقايا العاشقاتِ يراودون جَرَسيٍ = هل ينحازُ لكتبهم المسروقة ؟ صوته أخضر وهذا مايُخيفنى كثيراً ؛ لى تجربة قاسيةٌ مع رَقصَاتٍ سابقة حرَّضت القمرَ على أعضائى ...

أكادُ أظنُّ أنى أصلحُ فريسةً دائمةً ؛ ولاأجدُ هاتفاً يوُصلنى بحوريةٍ عَبَّدت لأجلى سماواتها
فأسألُها : لماذا
حين تحرَّكَ جَناحى
أسرَعَتْ بالفرار ... ؟

• سلالة :

للأولاد إشاراتُ رائعةٌ ؛ لهذا ينهض الشجرىُّ دائماً باتجاه امرأة تُقصُر طولها بنحيبه وتشترطُ أن يبتسمَ للعشاءِ البارد ، للأولاد إشاراتُ رائعة : من الجريمةِ يأتون بفراشاتٍ وفوازير ...
ألهذا تنهزمَ
وتعقد صُلْحاً يُسفر
عن عائلة ؟

«للأولاد إشاراتُ رائعةُ ؛ فلا تشاركوهم الغناءَ والضحكات»
= هكذا صرخ ماء غارقٌ
فى
نارٍ
صغيرَةْ .

• قيام الهدهد :

نهارٌ كاملٌ بلا جسدٍ مُبين ، نهارٌ كاملٌ : صيامُه غيرُ مقبول ؛ إفطاراته السابقة مغفرةٌ مثقوبةٌ وصريرُ أولادٍ، الأنبياءُ استنفروا عفاريتهم ولايزال العرشُ مُبلَّلاً بالصَّدى ...

لعلّها الآنَ تخوضُ فى زجاجٍ قَطْرتهُ على صوتها فى رفيفنا الأوّلِ ، أو لعلّها أغرقتْه فى كهرباء أنيقةٍ لاصطياد هديلى ...

نهارٌ كاملٌ : حتى بلا ملكة مُستبدة تُحرّر تكشيرتها لاصطياد ولائى ؛ أنا الذى أُعدُّ المائدة وأقرصُ الشمسَ فى فخذها وأدبجّ المشكأوات وأنهَرُ الكوكبَ الذى اعترضَ على طلاء روحها ،

وأهمس تحت ظلام قدميها :

كلهن يُضئن

ياسيدى

بالتساوى ..

فأعزم المجرّة كلّها على طاعةٍ واحدةْ . »

• مران التوابيت :

وَعَدْتَنَا مراراً بيأسٍ يكفى ؛ فهل لديك صلصالٌ صالحٌ لتنويم النيران الصغيرة .

حسناً ، إليك أزميلَ الأصدقاءِ الفارّين من برنامج العندليب : لا تُفرّقْ بين شرارةٍ وأخرى ؛ للجسدِ المُبين أماراتٌ غيرُ مرتبةٍ = لا تشترطُ زمناً للسُرَّةِ ولا مكاناً للحوَار [لا تُدقّقَ فى أرضية االحمّام:

فما الذى

ستفعله

أكثر من

صراصير

مُدْنَفَةْ ... ؟ ■

قصـــة

الصقــــــر

وفيق الفرماوى

كان قد استرد عافيته ، وأصبحت أنفاسه الآن تتردد بانتظام دون أن يرتطم صدره بالعوارض الخشبية التى وسدت تحته ، مخافة أن تتآكل عظام مخالبه من الرطوبة والأملاح والنفايات المتكلسة ، فأسعدنى ذلك ورحت أتطلع إليه حيث يقف مكبلاً من إحدى قائمتيه المريشتين بطوق من الحديد ، امتدت حلقاته اللامعة أسفل الطاولة المزينة بسارى رايته الموسومة بالعظمتين والجمجمة المفرغة ، والمعدة لاستخراج أحشائه وحشوه بالقش والشمع وكرات القطن المشبعة بالزيوت والدهون والأعشاب المعطرة ، عابرة فى امتدادها المساحة الفاصلة بين نهاية الدرج المغطى بنسيج سميك من نبات القنب المصبوغ بالألوان الفاقعة ، والطرقة المبطنة بالمرايا والصور والنصائح الواجب اتباعها لحظة دوى رنين أجراس الغرق ، مخترقة الجدار الخاص بكابينة الكابتن ينى ، خلال فتحة تم ثقبها بطريقة ماهرة ، حيث انعقدت آخر حلقاتها حول قائم فراشه المحاط بالستائر والأصداف والنوارس المحنطة . كان الكابتن ينى وقتها يقف مزهواً بحلته الرسمية المقصبة ، خارج غرفة قيادة الباخرة ، تاركاً أمر مراقبة أجهزتها لبحار ورديته المرافق ، فوددت لو أصعد إليه فى مكانه كى أساومه فى الثمن الذى طرحه مقابل فك أسر صقره المكبل ، على أن أدفع له نصف ما طلب بالعملة التى يريدها ، ونصفه الآخر من حصتى فى البيرة والسجائر وبعض طوابع الرسائل التى تصلنى ، لكن صراخ صقره الملتاع أشلنى ، فلعنت حظه التعس ووقفت أرقبه .

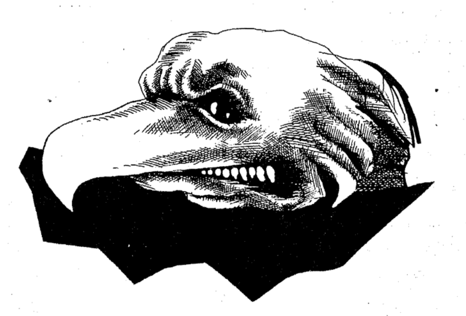
كانت الباخرة تشق بمقدمتها بحراً هادئاً ، تنعكس فوق مياهه ، ظلال الجبال المكسوة بالاخضرار والأبخرة والبيوت المشيدة فوق الجبال والهضاب والمنحدرات السريعة الهائلة ، تلاطمها من حين إلى حين ، الرياح المحملة بأصداء الطبول والدفوف والمزاهر والنايات الحزينة المؤثرة ، الأمر الذى أهاج الصقر ودفعه إلى خمش العوارض بمخالبه ، فأسرعت بالصعود إليه علنى أفلح .

قال : لا تحاول .

وتشاغل عنى بمنظاره المكبر ماسحاً المكان من حوله ، فأخرجت له أوراق عملتى وبعض طوابعى المنقوشة بالتماثيل والمعابد والأنهار المقدسة ، فأفهمنى أن صقره ليس موضعاً للمساومة وأن عليه لو أراد ، مراجعة السيدة أولاً ، ولاداعى لإثارة المتاعب ، وتطلع إلى ساعته مشيراً لبحاره المرافق ، فانحنى حاملاً للصقر وجبته .

قال : لا تحادثه

واندفع إلى داخل الغرفة المؤطرة بالخرائط وأدوات القياس ورايات البلاد المعلقة ، وأغلق الباب خلفه ، فحملت نقودى وطوابعى وغادرت



المكان . لم أكن العربى الوحيد على ظهر الباخرة ، كان هناك آخر لا أعرف بالضبط من أى قطر كان رغم محاولاتى التى باءت بالفشل ، فآثرت أن أناديه بالجامعة ، فلم يعارض واحتضننى ضاحكاً .

قال : أصبت الهدف

ودعانى إلى غرفته وأخرج لى حزمة من جوازات السفر ، عليها صوره وعناوينه وتواريخ ميلاده والأعمال التى يمتهنها ، راح يحادثنى أثناء رؤيتى لها بلهجة ناسها وحركاتهم ، فأذهلتنى مقدرته وسألته عن الصقر ، فحكى عن ظله الذى غطى الباخرة ، مطيراً بأنفاسه اللاهثة ، شحنة كاملة من الصناديق المعبأة ، كان صاحبها قد نجح فى الاتفاق على نقلها قبل أن ترفع الباخرة فى اللحظة الأخيرة مرساتها ، وكتب تعهداً بتحمل مسئولية فقدانها ، وأقسم لى أن الخسائر التى أحدثتها سقطته ، جار للآن حصرها، وابتسم .

قال : هل رأيت السيدة

فلم أرد

قال : من الأفضل

وأضاف ـ الحذر واجب

وتركنى مودعاً .

ظلت الريح المنغمة تدق نافذة غرفتى مصحوبة بصراخه ، فأحزننى الأمر وخرجت استطلع الخبر .

كان الكابتن ينى يجلس على الطاولة المحفوفة بالزجاجات المعتقة والأسماك وقطع الجبن والسجائر وكومة من المحار وفصوص الثوم المقشرة ، تظلله أطراف رايته المرفرفة فى الهواء طاردة من حوله دخانه وفراشات ليله المحومة ، فأردت ألا أقطع عليه خلوته واستدرت عائداً ، فأشار إلىّ بالجلوس .

قال : ما الذى أيقظك

وانحنى بجذعه أسفل مقعده ساحباً من حقيبة كانت تحته كأساً من الزجاج المضلع ، راح ينظر إلى أسطحه خلال الضوء المشع من كهارب الأعمدة الإرشادية المنورة ، وضعه أمامى وصب لى من زجاجة فتحها .

قال : لا تشغل بالك

وحرك رأسه ناحية صقره ، فألمحت له بأنى لا أود مزاحمته عله فى انتظار أحد ، فابتسم و ألقى للصقر بقطعة جبن غمسها داخل كأسه .

قال : أنها تلعب الورق .

فتجاهلت إشارته ورفعت كأسى إلى حلقى وأفرغته عن آخره .

قال : علنى أخطأت

وراح يسألنى عن البواخر التى عملت فوقها وأسماء قباطنتها ، معلناً أنه يعرف بعضهم وأشاد بخبراتهم الواسعة ، فسألته عن قبطان باخرتنا .

قال : يلعب الورق .

وهرس بأصابعه فراشة نجح فى اقتناصها ، فرفعت كأسى الثالثة .

قال : هديتى لها .

وأشار إلى صقره وابتسم .

قال : الأوراس .

فأيقنت أن علىّ فك أسره وإطلاقه ورحت أرسم خطتى ، فصب لى من زجاجته ، قال أن ما دعاه لإحضارها لم يكن وليد ضغط من أحد ، وسألنى إن كنت متزوجاً ، فنفيت ذلك .

قال : حسناً لم تفعل

وأضاف - لا أقصد ذلك بالضبط .

وراح يشرح لى الطريقة التى يتبعها فى شق بطون طيوره وتفريغ رؤوسها قبل أن يبدأ فى تحنيطها ، وسحب حقيبته وألقى أمامى سكاكينه وزجاجاته الكاوية ، فاحتسيت كأسى ونهضت .

قال : سوف نرى .

واقتنص فراشة أخرى محلقة وهرسها .

كانتورديتى قد قاربت على الانتهاء فغادرت الماكينة صاعداً الدرج كى أوقظ العامل الذى عليه أن يستلم مكانى ، وأيضاً مهندسه الثالث، كان الصباح مايزال فى أوله ولا شىء يعكر السماء غير بعض السحب الزاحفة ناحية المضيق الذى لاحت مداخله ، فاخترقت السطح من جهة المطبخ علنى أجد شيئاً آكله ، محاذراً الانزلاق فوق سرب من السمك الطائر لم يستطع أثناء طيرانه المتقطع عبور الباخرة ، فتناثرت أجساده الصغيرة كالجراد ، فاتحاً حلوقه وأجنحته الشفافة ، ظلت فرقعات أجساده تلازمنى خلال تقدمى ، ففضلت أن أغير مسارى حتى لا أتقيأ معدتى ودخلت من الطرقة المواجهة فاصطدمت بها . كانت السيدة فى طريقها إلى السطح تكسوها غلالة رقيقة من القماش المطبوع بالزهور الرقيقة الملونة تكاثفت أسفل بطنها وفتحة صدرها السائبة فاعتذرت لها .

قالت : لا عليك .

وأزاحت خصلة من شعرها تناثرت خيوطها حول جبهتها فانعكس ضوء الصباح على منابت صدرها أسفل الفتحة الواسعة ، فأدرت رأسى واستسمحتها فى العبور .

قالت : هل رأيت الكابتن

فانطلقت داخلاً الطرقة دون أن أنطق وعندما وصلت إلى نهايتها ، وأثناء انحرافتى وقفت أتطلع إليها علنى أعرف اتجاهها .

كانت ماتزال منتصبة عند المدخل تتابع تحركى بابتسامة زادها ضوء الصباح الذى راح يقتحمها من الخلف ، تألقا ، بينما ازدادت زهورها كثافة أسفل بطنها ، فواصلت انطلاقتى على أمل أن أنجح فى تخليصه .

كنت قد نجحت فى الحصول على بلطة من الجامعة ، أقسم لى أنها لا تفارقه أثناء عمله ، ولولا معرفته بحاجتى ما كان وافق على التفريط فيها بأى ثمن ، وراح يشجذها على حجر عنده ، تفاخر بأن أحداً غيره على الباخرة لا يجيد استخدامه ، وأضاء شمعة لديه وضعها فوق حافة نافذته وهوى عليها فشطرها نصفين ، ظل كل منهما محتفظاً بشعلته دون أن تهتز أو تنطفىء .

قال : ما بالك بالسلاسل .

وضحك فضحكت أنا الآخر .

غادرت غرفتى حاملاً البلطة وراء ظهرى ، محاولاً الوصول إليه قبل أن يلمحنى أحد .

كانت الباخرة وقتها تخترق المضيق الضيق ببطء ناشرة من حولها نعيق بوقها ، فأيقنت أنها فرصته وتسحبت زاحفاً ، تحاصرنى أصوات الطبول والدفوف والنايات الحزينة المؤثرة لكن ضحكتها أرعبتنى ، فوقفت أتطلع إليها بعيون جامدة .

كان الكابتن ينى ممدداً على السطح جوار طاولته المعبأة بالزجاجات الفارغة ، محاطاً ببركة من قيئه المتخمر ، راحت السيدة تخوض بأقدامها العارية داخله محاولة سحبه من ذراعيه ، غير عابئة بثوبها الذى تطاير فى الهواء كاشفاً عن تفاصيل جسدها المبتل بالندى ، فقفزت ناحية الصقر وفصلت بضربة واحدة قيده اللامع ، ورحت أدفعه كى ينطلق محلقاً ، فهاجمنى زاعقاً وغرز فى وجهى مخالبه ، فسقطت فى دمى عندما فتحت عينى كانت السيدة تقف على رأسى بزهورها الكثيفة الداكنة ، يعتلى صقرها الصارخ أحد كتفيها المضىء بلمعة الصباح البارد . ■

لحظتان

[قصائد]

محمد هشام

وقتٌ غائرٌ فى الوقتِ
يومٌ ذاهبٌ للموتِ :
أمسٌ

وَحْدَه الأمسُ المتوجُ
وَحْدَه
لا حلمَ فيه ولا انتظارَ

ووَحْدَه الأمسُ المسجّى
كاملاً
مثل احتضارِ ظهيرةٍ

لا شيءَ غير الأمسِ يشبهُهُ
وما يأتى
يحثُّ خُطاهُ نحو الأمسِ

فى كلِّ اتجاهٍ
يشهرُ الأمسُ
احتضارَ اليومِ

يغفو الأمسُ فى كفنٍ
ويوقظُ
شهوةَ الأحياءِ

متئداً .. يسيرُ الأمسُ
يحملُ دهشةَ الأطفالِ
كلَّ بصيرةِ الآباءِ

ما فى الأمسِ
غير الأمس
لكنْ ...

مَنْ يقودُ الأمسَ صوبَ الروحِ ؟
كيف يفرُّ
من وقتٍ يفرُّ من الدماءِ ؟

الأمسُ
يوغلُ فى الزمانِ
ولا يشيخُ

الأمسُ يسكنُ
فى خلايا الروحِ
فى ظمأ العيونِ

الأمسُ يسكنُ
بين عاشقةٍ وقُبْلَتِها
وما بينَ البراعمِ والخريفِ

الأمسُ يسكنُ
فى النحيبِ وفى الصدى
بين الكهولةِ والتمنّى

الأمسُ يسكنُ
فى النعاسِ
وفى دروبِ الصَحْوِ

- حتى الموت ؟
- حتى الموت
ينسجُ أمسَه إرثاً لمَنْ يبقون

أمسُ الصوتِ
صمتٌ غامضٌ
ينحلُّ مهزوماً

وأمسُ الماءِ
ما يلدُ الندى
والعشبُ

أمسُ الكهلِ
وقتٌ صار يسألُهُ :
- وما جدوى اكتراثكَ بى ؟

وأمسُ الطفلِ
وقتٌ ظلَّ يقطرُ
من أصابعِ أُمّهِ

أمسُ الجنينِ
ترددُ الشهواتِ
فى ليلٍ وحيدٍ

والرحيلُ
يزيحُ أمساً
كى يرتبَ أمسَه

والأمسُ
ليس كَمِثلِه
أمسٌ .. ولا يومٌ

ويومُكَ
راحلٌ للأمسِ
هل آخيتَ أمسَكَ ؟

لا يَمدُّ اليوم ساعدَه
لمن يمضى

بعيداً عن ملامحِ أمسِه

مَنْ أنتَ ؟
أمسٌ ظلٌ يكبرُ فيكَ
يوماً بعد يومٍ

كيف يبصرُ
مَنْ ينظِّفُ ـ كلَّ يومٍ ـ عينَه
من أمسِها ؟

لا يومَ يذهبُ بَغْتةً
لا أمسَ يولدُ بَغْتةً
فانظرْ مَلِيّاً فى عظامِك

نجمةٌ أخرى
تهاوتْ فى شِباكِ الظلِّ
يومٌ ما .. تلاشى

والنهارُ يمرُّ ثانيةً
وثانيةً يمرُّ الليلُ :
أمسٌ سوف يولدُ

فانتبه
لليومِ فى عينيكَ
سوف يصيرُ أمساً

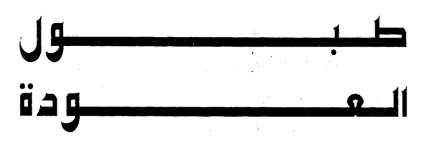
وانتظرْ
ليُتمَّ فيكَ الأمسُ
مولدَه

على مَهلٍ
سينمو فيكَ أمسُكَ
لا تؤرقْهُ

امتلىءْ أمساً
وإلا
فامتلىءْ ظِلاً ■



قـــصــــة



طبول العودة

إبراهيم فهمى

ق يلعب الطير فى السماء لعبة الرحيل، يلعب لعبة الوصول، يلعب لعبة المنافى..!! .. يحوم النُوبى حوم الطير فى السماء ويلعب ألعابه، لا يعرف أي بلد تريحه فيريحها، ولمَّا يتعب له جناح يحط على أرض لا تريح الجناح الكسير، ما عرفها ولا عرفته، لكن السماء ضاقت به لمَّا ضيقُّوها عليه فسقط على أرض أشعل لها أصابع يديه شموعاً من نار، وادخرلها من ضوء الصباح صباحه لوقت لا يكون فيه لها صباح، وادخر لها من الليل ليلاً لوقت تحن فيه إلى ليلها، يطلب منها أن يعرف مفاتيح سرها كى يعرف جنسها فما باحت له بسر، فيبدأ الحوم ثانية، يلعب لعبة الرحيل، يلعب لعبة الوصول ويلعب لعبة المنافى ..!!..

○○○

.. النُوبى .. !!

.. تأتمنه أكوان على حوائجها وأكوان تخادعه، كأنها تأتمنه وما ائتمنته، لا يفتح أحد علب عطورها (الأه) ولا يختلى بها أحد في خلوتها (الأه)، تسلط عليه زمانها فيلاعبه بألعاب من نار، يباعد بينه وبين أراضيه (تلك)، يباعد بينه وبين بنيه، بين زوجه وخليليه، تسلط عليه نيرانها فتشويه بجمرها ويشويها، تسرق منه الروح، تسرق منه (الشبابا)!، تنساه فى أعيادها، وأعياده تنسيه!!

○○○

.. النُوبى .. !!

..وأرض تريه أطفالها رؤى العين، حينما يحن لأطفاله، تريه رؤى العين صغارها، يلعبون فى أعيادها فيحن لما كان يلعبه فى صباه ويلاعبه، كان يلاعب الكون فيدور به الكون ويغيِّر أزمنته، تجاوبه الأرض لعباً بلعب، كان يحب أن يحزن فيلعب، يحب أن يفرح فيلعب، يحب أن يكسر أمر القبيلة فيلعب، يلعب كيف يتفق، يلعب كيف يخالف، يتفق كيفما يتفق ويخالف كيفما يخالف!

○○○

.. النُوبى .. !!

..كيف؟! .. متى؟! .. تكون سيرة رجل بسيرة كون، سيرة كون بسيرة رجل!، كيف يحب أن يرجع لأكوان أحبته فأنكرها، ظلمها غيره، فضيَّعها فى غيابه وأحب أن يرجع إليها فى مماته فما وجدها!!

.. النُوبى .. !!

.. كيف ينزع أهله مجبرين في غيابه قلائدهم، قلادة بقلادة، كأنما غارة من همج وجوعى أغارت عليهم فانكسروا واندحروا، قيدوا صغارهم فى أقدامهم ورحلوا، كيف يبدل الأهل فى غيابه قلائدهم، دونما أن يحضر

حشرهم الأخير في الوداع، إذا كان حزنا ودونما أن يحضر حشرهم الأخير إذا تمثلوه عرساً؟! .. كيف..؟!.. كيف؟!

.. النُوبى .. !!

.. ثلاثون عاماً على رحل الراحلين فى الشتات، فى عرف المبعدين ثلاثون قرناً، يود أن يصالح الناس طُرقاً لها مسالك وطرقا بلا مسالك فتنشق الأرض أخاديد من تحت أقدامهم حينما يدبون عليها بألعابهم، فلا هى تريدنا ولا (نحن)، فى بلادنا (تلك) لعبنا وكانت لنا لعبة واحدة، هى واحدة، نحفظها من قلوب الكبار واحدة، نعلمها من بعدنا للصغار واحدة، كُنَّا إذا أردنا البكاء لعبنا وإذا أردنا الفرح لعبنا، ففرحنا، كنا إذا أردنا العراك لعبنا فتعاركنا، عندنا ما نتعارك به ونتعارك فيه ونتعارك عليه، ثلاثون عاماً فى الشتات، نطرد عن ملاعبنا ما جدَّت به الملاعب، بعد تبدل اللعب وتبدل الملاعب.

○○○

لعبة المسافر!!

.. لعبنا لعبة المسافر، نادينا اسمه كى يرجع إلينا، فرجع، إذ به كما الصبح في أول الصبح يرجع إلينا، سمعنا أنه سافر من وطننا الغريق صبياً، كان رجلاً وكان صبياً، سافر إلى ممالك منصوبة على صحار (فكيف صحارى وصحارى)؟ وممالك منصوبة على بحور فكيف بحور ببحور، ممالكنا كانت منصوبة على صحار بأشجار من سدر وفى السماء. منصوبة علي بحرين، بحر من تحتها نريح عليه رءوسنا لمَّا ننام وبحر من فوقنا نتغطى به لما ننام، سمعنا أن كل من ودعوه في الرحيل من ممالكه الأولى إلى تلك الممالك، ماتوا بعده وما رجع إلى حزن قريب أو إلى حزن بعيد إلاَّ أنه رجع مرَّة ورمى بذرته فى وعاء زوجته «عائشة خليل»، وبدأ العوم وقلنا إنه لابد أن يرجع، كى يرى صغاره .. وما رجع..!!..

.. بعدها! .. كشفوا العشب عن أقدامنا في الأرض كى يعرفونا من جذورنا واقتلعونا فكنستنا الريح، كما تطير بمراكب رست على المراسى ونسى بحارتها أن يربطوها بالأرض من أطرافها.

.. النُوبى .! .. «الريس عواضة!!»..

.. أبدلونا فى غيابك بما أبدلونا به من أرض وما رجعت، كأنك كنت تبكى لنا وتبكى علينا فى منافيك حتى انطفأت فوانيس النور فى عينيك، لعبنا لعبتك، وها أنت ترجع لنا إلى بلد ما تعودتها منك عين، فكيف تقلبها بين عينيك وتطوعها فتطوع لك بين راحتيك ..!

..هانت يا طير بعيداً رجعت!

.. رحلنا عن أعشاشك فى غيابك ورجعت.

.. هأنت ترجع لنا، فتجدنا نصبنا لنا أعشاشاً

فى الهواء فى بلد رحلنا إليها أول مرَّة وكانت لك،

كانت لنا شجرة، جميزة مباركة مقدسة! .. هأنت يا طير بعيداً رجعت!!

.. النُوبى .! .. «الريس عواضة!!»..

.. أراك وجها عجوزاً كبيراً، ونحن لا نكبر أبداً، إنما ندع الزمان كما الريح يمر من خلف ظهورنا، أراك شوقاً من بعد سفر، أراك تلاطف عيالك، تكلمهم عن بلاد رأيتها وما رأتك، رجعت إلينا كطير هبط مضطراً بأرض تتمنى أن يكون لها مرسى ترسو إليه مراكبك، فتمتع القلب وترضى العين بحلاوة الشوق في عيون مستقبليك، أراك تغيب أحياناًوتسأل (عائشة) زوجتك، كيف كان يا عائشة يوم الرحيل العصيب؟! .. من مات؟! ومن رحل دونما أن يموت، فتخبرك «عائشة» : أن البلاد تهيأت مرة أخرى بزينتها لك على الأرض، تعب منها البحر وأتعبته، كأنها حجر فى حلقه فلفظها، الشوارع هناك كما كُنَّا نراها والبيوت كأنها واقفة عزيزة كما هى! .. وسألت: « الجميزة العجوز، كيف هى المباركة! .. فاخبروك أن «أمشير» الخصيب جاءها فأخضرَّت كما كانت وأينعت، واسمك المحفور على ساقها كما هو، اشرب من صناديق الخمر التى رجعت بها من سفر، كلما سمعت من أصحابك حكاية أوجعتك هناك فى صباك، مرَّة تضحك فتعلو بضحكك، مرة تبكى وتعلو بالبكاء، من يسمعك يظنه بكاء بلد، مرَّة تحكى لنا عن أيامك هناك في أسفارك، كيف كُنت تطارد زعابيب الهواء وتدخل وسَطها، فتدور بك حتى ترميك على بحر من ملح ولا تفيق إلاَّ حينما يدخل الماء والملح فمك ويحرق لسانك، كى يكف عن اسم أرض يلهج بها، أحبته وأحبها!!

○○○

.. كانت الجميزة العجوز المباركة هناك، تسلم أزمنة الأرض للناس، تسلم زمناً لزمن وزمناً لناس، تسلم عهداً لعهد، عهداً بعهد، فمن يعطى العهود ومن ينتصر بالزمن للناس؟!.. وظن الناس أن الجميزة العجوز أسلمت الروح مثلما سلّموا، إلا أن جمعاً من رعاة مرّوا بهم فى ديارهم الجديدة بوطن الشتات وحلوا بهم زواراً وأخبروهم أن المباركة أخضرّت هناك فى بلادهم كما تخضر الدنيا فى لية عيد، بعد أن تعب البحر من الأرض التى غزاها ورجع إلى مجراه القديم كما الغازى حينما يتعب من غزوته.

ooo

.. يا عواضة!! ..

.. سألت الناس بعد ثلاثين عاماً من الرحيل عن الجميزة المباركة، فأخبروك! .. لكأنك تراها على البعد، هى بالقطع تراك، تكلمها.. فتسمعك، تكلمها .. تكلمك، تناديك أن تكون أول العائدين لها بزفة العرس، شاهداً على نفسك فى حضنها، وتسأل! .. كيف هو بيت جدى ؟! كيف هو بيت عمى؟! .. كيف هو بالأخص بيتنا؟! فيجيبونك بأنه عزيز النفس واقف كما هو.. يسأل عن أهله كيف أصبحوا راحلين؟! وكيف أصبحوا مبعدين؟!.. كانت الجميزة المباركة تحتفظ لك فى خزانة ساقها بمدن وتحتفظ لك بقرى، تلاغيك بلغاك، تلاغيك بكلام من الهند وكلام من الصين، كنت تضرب لها على ساقها فيرن لك كما طبول العائدين من نصر قريب، وتسمع كلاماً لأهل السند وتسمع كلاماً لأهل الصين، تسمع كلاماً غير كلامك، وغناء غير غنائك، تسمع وقع مراقص غير مراقص أهلك، تسمع صوتاً حنوناً طيباً من صندوقها المسحور يناديك، يقول اسمك طيباً واسم أمك طيباً.. يكلمك عمّا يفرحك.. يكلمك عمّا يؤلك، يكلمك عن خليلاتك، من صارحتهن بنزواتك، يدلك على حجاب محبّة لبنت استعصت عليك ويسامرك وقت أن تحزنك ويسرّى عنك.

.. وكنت !!

.. كنت أنت وحدك حارساً على الجميزة المباركة، تتهيأ للعراك إذا ما لمسها بحار غريب وربط فى جذعها مرابط سفائنه.

هناك !!

.. كانت تأتى (المباركة) طيور أغاريد من كلام كأنه معلق ما بين الأرض وما بين (السمَا)، كنت تجلس فى البكور، تسمع كلامها متى كلمتك، تسمع شكاواها متى شكت إليك..!!

.. يطير طير أخضر فوق رأس السموات،

فى بطنه مفاتيح بلاد تسكن جوف الجميزة

المباركة، ولها أبواب مفتوحة بلا مزاليج.

.. فما سقط لك من بطن طائر أخضر مفتاح فى كفيك، تجلس وحيداً حزيناً مستنداً إلى ساقها بظهرك، تحاكيها متى بدأت هى (الحكايا).. وبدأت!!

.. هناك ..!!

.. كنت تجالسها «يا عواضة» وحيداً وتجالسك، تلاعبها وتلاعبك بلعبها، لا تشارك الناس فيما يلعبون، وتكلم أناساً من الهند وتكلم أناساً من الصين، تكلمها بكلام تكلمت به فى المهد قبل أن ينطقك أهلك، تحلم بمفتاحها السحرى يسقط لك من حلق طائر أخضر، تحب أن تفزعه فيرميه لك فى كمك!!

.. هناك..!!

.. كان يدعوك «فاروق ميرغنى»، ويدعوك «رمضان عثمان» أن تتجاوز معهم حجب السماء، وأن تبيض الأرض فى حجرك، وكان يدعوك الشيخ «أحمد معتوق» لكى تأذن لمركب أن تبحر فى أول إبحارها، فلا تأذن! فيأخذون الإذن من غيرك!.. وكان يدعوك «محمود المندوب»، ويدعوك «حسن محمود» كى تصوب معهما منافساً على زجاجات الشربات بالبنادق والدهان ضفيرة مجدولة من ضفائر امرأة سابحة فى بحر السماء، فلا تسمع وتحلم .. تحلم، بمفتاحها السحرى يسقط لك فى حجرك.

ooo

.. يا عواضة!! ..

.. كانت تخاف أن يتبدل الناس بعد تبدل الأرض،

فها هى طيور خرجت من فقس فى حاضنات غير

حاضناتك الأولى، سمعوا عن البحر، وسألوا!

.. كيف يكون البحر؟! .. وسمعوا أن البحر

هناك انحسر ورجع عن قُراهم، وضحكت للدنيا

الجميزة الحارسة المباركة فشدُّوا إليها الرحال.

.. «يا عواضة» ..!!

.. اسمع «فاروق ميرغنى»، اسمع «رمضان عثمان»، اسمع «عبدون نقودى»، يدقون طبول الرحيل وطبول الرحيل. .. هاهم يدعونك للسفر كي ترى ما فقدته، كيف فقدته، وأنت تعرف من أفقدك إياه، فاحمد إلهك واشكره ، إذ إن أهلك بصغارهم بكبارهم ما نسوا ولا أنساهم وطن الشتات وطن السلام، وما نسوا!!، فأى المراكب تبحر بك كما تبحر بهم، فأى الإبل تبحر بك على صحار كما تبحربهم وأى أرض تنحنى لك كما تنحنى لهم، تطوع نفسها لك فتوصلك إلى مراد القلب الوجيع، وثلاثون سنة أتعبته، غنيت كثيراً يا «عواضة»! غنيت كثيراً ما غنيت! أضحكت أسياداً لك في بلاد غير بلادك كثيراً ما أضحكت! .. شربت الخمر من أياد يهم حتّى الثمالة، كثيراً ما شربت، ولَمّا تبكى على هجر بلادك يضحكون منك ويضحكون عليك!!

○○○

.. إذن فاسأل الناس، كيف ترجع إلى وطن بعد غيبة، كيف ترجع إلى جميزتك المباركة الحنون؟! .. يسألك الناس، حلو السؤال لصاحب السفر البعيد، طيب السؤال لصاحب القلب الوجيع! .. كيف تبحر إلى بلاد الحنين وأنت تسأل وهم يسألون، أنت هجرت بلدك الأول وهم المهجرون، أنت تسأل وهم يسألون، كيف الرجوع إلى المواطن؟! ولا وطن! فارجعوا .. ارجعوا إلى بلد واحد يجمع الشتات ويشعل فى القلب الحنين.

○○○

.. يا عواضة!!

.. سألوك فى البلد الجديد بعد أن رجعت من السفر البعيد، سألك الناس بعد ثلاثين عاماً من الرحيل! .. كيف نرحل إلى بلد المواجع؟! كيف ؟! كيف نبحر والبحر له مسيرة صباح بضحاه، حتى نلتقى وإياه؟ نركب؟ .. نركب له من بلدنا الجديد حتى أسوان؟! .. مسيرة صباح بضحاه من أسوان المدينة نبحر حتى تنادينا الجميزة المباركة فنعرف أنها بلادنا الأولى والمنى، يا وجع القلب! يا مسكن الحنين!

لعبة الرجوع !!

.. كيف يا عواضةّ!! .. من؟! من يا عواضة تبدأ عرس الرحيل؟!، مسيرة صباح بضحاه، قلت: نمشى من هنا! .. نمشى من بلدنا الجديد! .. نمشى للبحر مسيرة صباح بضحاه حتى نلتقى وإياه (البحر) عند مرسى «فطيرة»، آه! .. عرفنا بلاداً تتاخم بلاداً، يعرفها البحر كما يعرف أن لنا بلاداً، نبحر من عندها، نرسو إلى بحر أسوان، هناك نأخذ الإذن من أصحاب الإذن، نعبر السد وندخل البحيرة حتى البلاد (تدخل بلادك يا عواضة بإذن)!، من يمنع الغزلان من الفرح بالمراعى فأبكيت يا عواضة من أبكيت، فرّحت يا عواضة من فرّحت، بعدها تأخذ الشباب على صدرك، تفرح بهم لأنهم ما نسوا، أخذت زادك ومشيت فى الناس تنادى بالرحيل فى أول الصباح!! وكأن الليلة عيد والعام عيد! .. يوم رجوع الرجل لبلاده عيد، يوم فراق الرجل لغربته عيد ويوم رحيل الرجل عن منابت الصبا مصاب!!

○○○

.. هأ نت يا عواضة!!

.. فى صباح نهاره ندياً مفترجاً، مشيت بالناس وفى الناس حتى أول أرض يلامس فيها البحر أرض الوطن الجديد، ولا كنت تعرف أن بحراً يلامسها، (كل أرض مهما اتسعت لها فى النهاية بحر). وكل قدم يغبرها تراب الرحيل للبلاد مباركة، وكل وجه ليس له إلاّ أن يتعفر بتراب الطريق، واليوم أوله فى عمرك محسوب عليك فى دنياك، فاركب مركبك وابحر على بركة البلاد!!

.. هأ نت يا عواضة!

.. أخبرك «فاروق ميرغنى» من «الشلالية» أسياد البحر أن جدك الكبير «نوّارى» كان بمركبه فى عرض البحر، ينظر كما طير البحر إلى مكان يابس يرسو إليه بعائلته بعد أن أتعبت مراكبه جبال الشلالات والأرض هناك لا تنبسط كى تريح المراكب وكى تريح المراسى، .. يخبرك «فاروق ميرغنى» أن جده الكبير «نوّارى» أخذ فى مراكبه من كل زوجين اثنين، من الطير اثنين، ومشاعل ودقيقاً وسكراً وملحاً وقمحاً وذرة وفولا وبصلا وثوما وخرزا وابرا وكبريتا وغازا وغطاء من صوف وغطاء من حرير

وخياما وأوتادا وفئوس ومحاريث وأوعية ماء وأوعية طعام وكوانين وموازين بناء وساق جميزة مباركاً، ولمَّا نزل البلاد التى نزل بها، زرع ساق الجميزة المباركة وقال له: كُن نباتاً مباركاً في بلد مبارك، وجاء عليه «أمشير» وجاءت عليه «أماشير» مرت عليه فنما وضرب بجذوره فى الأرض وصعد بفروعه إلى السماء واشتبك بنجومها وأقمارها، وخالط الجد الكبير «نوَّارى» فيما خالط من أهل البلاد وخالطوه، ولمَّا مات أوصى وصايته لذريته وأوصاهم بالجميزة المباركة وأوصى العابرين بالبحر عليها ألاَّ يربطوا مراسى مراكبهم فيها، وألاَّ يشعلوا النار الشتوية تحتها وألاَّ يرموا طيور البحر الميتة تحتها، فحفظوها وحفظتهم.

ooo

.. هأنت يا عواضة!! .. هأنت!!

.. أخبرك الشيخ «أحمد معتوق» كلاماً على غير ما أخبرك به «فاروق ميرغنى» ، حفيد «نوَّارى الكبير» ، فى صبيحة يوم لا يعرفه الشيخ «أحمد معتوق» ولا يعرفه الناس ، رأى جميزة خضراء تخرج من الأرض كأنها طائر أخضر ، تمد فروعها حتى تتشابك مع الشمس فى الأعالى ، بعدها ترتد إلى الأرض وتثبت عند طولها بمقدار وهى على حالها كما نراها الحين ، وساعة تثمر فى غير مواسم الإثمار ، وساعة تمتنع فلا نرى منها جميزة واحدة ، لكنك «ياعواضة» تراها على غير ما يراها الناس ، تراها كما كنت تراها فى صباك ، لك فى ساقها المسحور مدن ، لك فى ساقها قرى وأسواق ، تخبىء لك فيها حواة يلعبون بثعابين ويلعبون بنار ، فيها من الهند تجار وفيها من الأحباش ، يبيعون لك حريراً ويبيعون لك فواكه ويبيعون لك بخوراً .

ooo

.. هأنت يا عواضة !!

.. عبرت مراكبك بالركب المقدس بحراً بقراه ، من الشرق قرى ، من الغرب قرى ، واستراحت مراكبك فى «أسوان» ، عند ما طلبت الراحة حلَّت أشرعتها كما بنت تحل شعورها فى ليلة فرح ، عبرت مراكبك السد وانفلتت مراكبك فرحة لعوباً فى البحيرة الواسعة الهائجة .لكن بحرها حنون ، هناك «يا عواضة» كانت لك معابد ، هنا كانت قباب المشايخ ، هنا كان لك أقارب وهنا كان لك وهناك .

III

.. لعبة الوصول

.. وصلت «يا عواضة» بمراكبك بحرك الأول، وصلت قريبة فى بحرها من بحر البلاد ، فنزل عليك عرق غزير ، ولا تعرف إن سكن الجسد أم ارتعش ، كأنك فتى فى أول مبلغه بالصبا يلاقى حبيبته فى أول الصبا ، ترتعش كطائر بلله مطر فى نصف الرحيل (نهارها كما كان صيفاً ، وليلها كما برد الشتاء) ، قلت للركب وأنت فى عرض البحر : «أنا قريب من الجميزة المباركة ، سيدة الشواطىء قريبة منى ، وطلبت أن يديروا لك دفة مركبك الدليل ، لغربها مرَّة ، لشرقها مرة، لشمالها مرة ، لجنوبها مرة ، حتى إذا جاءت بوجهتها للغرب ، أدرت أنت وجهك للبلاد ، قلت : .. هناك ! .. هناك «يافاروق ميرغنى» هناك يا عبدون نقودى ، هناك يا أحمد معتوق ، هناك يا رمضان عثمان ، .. وتوكلت المراكب على شاطىء الغرب وأفلتت الدفة من بحَّارها وأبحرت ناحية الجميزة المباركة دون أن يكون مرشدها بحار أو فنار أو ما شابه من دليل، .. مبارك البحر يا عواضة ومبارك الطريق .

ooo

.. يا حبيبة نوارى وحبيبة الناس

ومَرْسى المراكب الشوارد

يا سيدة الزروع ، يا زهرة الوادى

يا ريحانة البلاد ، يا مباركة العود

، يا عود العطر .. يا عود الجميز الحزين

لعبة الموت !!

.. ارفع لها يدك «يا عواضة» ، كلمها والناس وراءك يقولون كلامك ، لا يعرف الناس من أخبرك بالكلام ومن ألهمك ، امش ، مشيت ، فمشوا خلفك ، مشوا حواليك ، مشوا عن يمينك ، مشوا عن شمالك ، مسحت على ساقها بيديك فمسحوا بأيديهم ، هاتان يداك منيرتان بيضاوان وأيديهم فى مثل يديك ، فاح عطر المباركة فى يديك وفاح فى أيديهم ، ووجدت طيوراً تأتيك من كل أركان ، تغنى كما كانت تغنى باسمك .. «عواضة» .. «عواضة» .

كل مـرة بلحن، كل مـرة بنغم، فتـعـجب الناس من حـولك، يسـألهـا الشيخ «أحمد معتوق» أن تقول اسمك وما قالته، .. إنما قالت اسمك.

ooo

.. بعدها طلبت من الناس أن يتفرقوا ويتـركـوك وحـدك، تكلم الجـمـيـزة المباركـة وتخبرها عن أيامك، تخبرك عن أيامها، تقول لها: تمنى! .. فتتمنى عليك، أن يرجع إليــهـا الناس فى الزيارة الآتيـة، تبنى حـولهـا مـدينة وتقيم فروعـهـا بعد أن أوجـعـهـا حزن رحيل أهلها وفارقوها.

.. يا عواضة ..!!

.. كـمـا كنت فى الصـبـا قـبل أن يرحل أهلك، تكلمها وحدك، نم برأسك على سـاقـهـا واسـمـع!.. اسمع تغريد طيــور، .. واســمـع تغــريد بلابل، واســمـع نداء باعـة هنود وأحـبـاش، واســمع! أصـوات حـواة، واسـمـع، ضرب مغنيات على عيدان، ما سمعت مثلمـا تسـمـع من لحن وما تسـمـع من غناء، تسـمـع أصـوات مـوتى تركـهـم الـراحـلون ورحـلـوا ..! يبــــدءونك بالسلام! فرد السلام ..!!

«.. يا عواضـة»..!!.. أنا الجـمـيـزة المباركة أكلمك فكلمنى!.. غاب الناس عنى فـغنيت تحت بحـر من بحـر، فى تاريخى أيام أغيب فـيـهـا عن الناس والأرض، بعدها أرجع فيكون رجوعى إيذاناً بـرجــــوع الـنـاس.. وأنت أول الراجعين، قلت لها: يا ريحانة الدنيا!، أسألك! كيف الطريق إلى بيتى القديم، قالت لك: .. فى مكانه القديم، تجد كل حــائـط على الأرض كـمــا هـو على الأرض، من يراه يظن أنه تهـــاوى حـزيناً على الأرض، لكنه قـائم! وأنا أخـبـرتك يا عـواضـة أن تبنى بيـتك تحـتى وتكون روحك لنهـاية الدنيـا حارسة على مكانى فتدخل روحى فى روحك، .. تدخل مـدناً فى جـسـدى كنت تحلم بهـا، وتدخل قـرى كـانت تحلم بك!.. يرجع الناس «يا عواضة»! .. يقيمون بيوتهم كما أقاموها أول مرة، ينثرون صـغـارهم رياحين من حـولى، أسـمـعـهم تغـريد طيـورى فيغردون، أكلمهم بمحبتى فيكلموننى، يسألوننى عن أخبار الناس فأخبرهم عن الناس، أخبر كل صغير عن آبائه وأخـبـره عن أجـداده، من أول جـد لآخر، وأخبره عن مدن وعن قرى، عن ألغاز حـواة، وأناديهم إذا ما اقتربوا من الماء بـعـد غـيـاب الشـمـس فى قصورها.

.. يا عواضة..!

.. يا عواضة..!

.. انتـهـى الناس حـولك من البكاء على الصبا، لعبوا كيفما لعبوا..، وما لعبت، نزلوا البـحـر عرايا، وما نزلت! مـا تمثلوا أنهم ملوك للحظة وتمثلت نفسك ملكاً وتمثلوك وتمثلوا أنفسـهم رعايا لك، أقبلوا عليك كى تطوف بهم طواف الجميزة المباركة وتمثلوك كما تحب أن تتـمـثـل لهم، فنادوا عليك: يا عـواضـة .. يا عـواضـة!! ومـا رددت النداء،.. هزَّك الشيخ «أحمد معتوق» من يدك التى سلمت على غـصـن من غصونها المباركة ارتخى عليك، فمال جسدك على يسارك، هزَّك من يسارك فـمـلت على يمينك... يا عــواضـــة! (الوجه ضاحك كأنه كان تواً ضـاحكاً لحـبـيب!) .. «يا عــواضــة!!.. يا عـواضـة..!! (العين منطفـئة كشمس الغروب)، يا عواضة!!.. يا عواضة!!، ولا عـرفوا كيف أورقت ذراعك كـأنما انتهى فرعها بصدرك، ولا عرفوا كيف سرى الدم فى فرعـهـا واكتسى لحمها بلحمك، وغـاصت قدمـاك فى الأرض فـامتدت، .. ولا عـرفوا كيف تشـابك جـذع بجـذع وغـصـن بغـصـن، إنما الأمر أمرك!

ooo

.. نم «يا عواضـة» جـوارى نومتك للأبد.

.. نم «يا عواضـة» جـوارى نومتك للأبد.

.. ولا أحد يرى فيـقـول : رأيت! .. ومن سـمـع كـأنه مـا سـمـع! (ادخل يا عواضة مدنى ، مدينة، مدينة، وادخل قُراى، قرية، قرية، يراك الناس فى ها الصـبــاح طائرا أبيض عـذَّبه زمن العوم وعذبه ما لاتعرفونه من عذاب، يسكن «عـواضـة» جـوارى، مـسكنه واسع جـواره مـسكنه، أدخله مدينتى واقفل بابى المسحور عليه.

ooo

.. يومـهـا..!.. يقول الشـيخ «أحـمد معتوق» إننا مددنا إليه تحت الجـمـيزة المبـاركـة ندعـوه إلى طعـامنا، تركنا خـبـزنا لطيور البـحـر، ناديناه..! «يا عـواضــة»، ومـا رأينا منه ذراعـاً ولا رأينا منه رأسـاً، رأينا لحـمـه يدخل لحمها، ولاتعرف أيهما لحمه وأيهما لحمها؟! ركبنا مركبنا وأقلعنا، أدرنا دفتنا تجاه الشلال، تركنا جلاليبنا كـرامـة لمن تركناه أمـانة فى حـضـن

البـلاد إلى حين الرجـوع وأشـعلنا فانوساً له.

..لعبة الوداع !!

.. ياليت يا شيخ أحمد معتوق، تدخل الأوطان أرضاً فى أجساد

أهلها ويدخل أهلها فى لحمها، اشعل جوار الحبيب «عواضة» فانوساً واشهد طيوراً ملونة ترمى عليه زهوراً ورياحين،

تغنى له، تغنى باسمه .. «ياعواضة»..! .. «ياعواضة»!،

أوطان الموتى «ياعواضة» مدافنهم، مدافن الموتى «ياعواضة»!

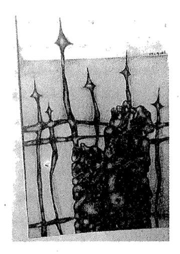
أوطانهم، ولا يعرف أحد أيهما «يا عواضة»، أيهما «الجميزة المباركة»

المقدسة الحبيبة الريحانة الزاهرة!!

.. نم يا عواضة جوارى في سلام، تحرسنى وأحرسك، يرجع الناس لى من بعدك جماعات.. جماعات مؤلفة، يطلبون الأرض بالسماء، يطلعون الأرض بالبيوت للسماء من جديد، يهجرون بلاداً، ما كانت أبداً على هواهم، ما كانت أبداً باختيارهم، يرجعون،وترجع بقلبك، كى ترجع إلى بلادك وتهتدى بالأرض، تحن عليك الأرض فتكشف لك سر الطريق، أخبرك الناس أنهم بعد أن حلّوا بالوطن الجديد صبروا كصبر الغريب فى الشتات، حتى عرفوا من أى المداخل يرجعون إلى البلد الحبيب؟! يرجعون إذا ما دقت طبول الرجوع.

.. أول الطبول! أن البحر تعب ورجع إلى طريقه (كيف كان شأن البحر بالبلاد التى عرفها وعرفته لألف سنة، لآلاف السنين، ما بال البحر يخون أيامه عليها ويبعثر أهلها مشردين؟!).

..لو التقى البحر بالبلاد التى هى من دونك اختيارهم، أهى كما بلدك الأول؟! لو التقى بها مائة بحر وبحر، أهى كما بلدك الأول؟! كما بحرك الأول؟! لو جاءت بحور على بحور، وظلمت بلاد ببحور! أهى كما بلادك التى راحت؟ وبحر كان فى راحتيك تبخّر فى السماء!! فافرح «يا عواضة» لأن بحرك انكشف على بلادك هنا، هى الجميزة المباركة المقدسة فاصل بين البحر والأرض، أرجعت البحر إلى طريقه ولا أرجعت الأرض إلى بحرها، ولا أرجعت الطريق إلى الطريق ، «ياعواضة».. إنما رجع البحر ورجعت الأرض وحدها وانكشفت على الأرض بلادك وانكشفت سموات وطلعت، رجعت الجميزة المباركة خضراء فى وجه الدنيا تناديك، ففرحت وشددت رحالك للرجوع، ورجعت.!! ■



ميـــــــلاد

بثيـــنه الناصرى

العـــــراق

قال كان موتى مفاجأة صاخبة ، آخـر مـا سـمـعت صـوت اصطدام صخّ أذنى ثم صــــراخ وارتطام جسدى على منضدة حديدية وصليل نصال ، وأخيراً صرير باب معدنى ثقيل حيث حشرت فى درج بارد ضـيق ارتج وهو ينصـــفق .. وبعدها احتوانى صمت حالك ، هكذا إذن .

وهناك فى بيتى أوصدت زوجتى الأبواب وأحكمت رتاج النوافذ وأقفلت باب غرفتها ، أضاءت الأنوار جميعاً ولكنها ظلت مسهدة حتى الصباح تسترق السمع وتتلفت فزعة لأية نأمة .. هل خشيت أن أعود من تحت عقب الباب؟

وكـان يجب أن أعود ! فـوجودى عارياً متخشباً فى هذا الحيّز الخانق هو آخر ماكان يخطر ببالى ، إنها ورطة لم أتهيأ لها ولما أحقق بعدُ كل أحـــلامى ، إنى حـــتى لم .. أجل .. هناك شىء كنت أريد أن أفعله قبل أن .. بل أشياء كثيرة .

صرخت دون صوت حتى تفجّر الدم فى عينى المقفلتين ، ثم تراءى لى كما لو كنت وسط حديقة كل ما فيها بلون الدم ، الأشـجـــار والتــــراب والحـصى ، جـاثيـاً كنت فى عُريى أخـشى أن أرفع وجـهى للّهيب الذى أحسه ولا أراه ، ثم فتحت عينى ، من بعـيد كـانت تلوح كـوة نور سـاطع ، زحفت نحوها ملتاعاً ، تلح على رغبة واحـدة ، أن أعـود إلى .. أحـاول أن أتذكـر، المكان ؟ هناك .. خـارج هذا الجحيم ، ولكن كمثل وريقة طُوّح بها فى نار متـأججـة، كنت أحس بكل مـافى رأسى ، بكل مـا اخـتـزنه من مـعـرفـة ، يَسْوَدّ ، يذوى ، يتلوى ، يتسـاقط رمـاداً ، أُلمِم مـا تبقّى منى وأجرّ جسدى نحو النور ، أمد ذراعى ثم رأسى وتعـتـرينى زمـهـريرة برد يرتعش لها كيانى .

أجدنى مـرة أخرى فى الحـديقة ذاتهـا ولكنهـا مـغطّاة بالجليـد ، كل مـافـيـهـا أبيض، الأشـجـار والتـراب والحـصى، وضـبـاب بارد يغـشى رأسى، يتـسـرب إلى الخـلايا ، ثم ينسـاب فى دمى داخل الشـرايين والأوردة طامسـاً الخـير فىّ والشـر ، فأغتسل بالبراءة وأنهض وقد تسلّط علىّ هاجس واحـــد ، أن أصل إلى الخضـرة التى تطلّ من كوة صـغيرة نائية ، لعل هناك عالمى الذى عشته من قبل ؟ ومع أنى لم أعد أذكر كيف كان أو كنت .. ولكن شعورى بالانتماء الى ذلك العالم يشدّ قدمى خارج هذا الصقيع .

وأدلف ثانية إلى الحديقة نفسها وقد اكتسى كل مافيها بلون أخضر.. يغشـانى سلام وشىء من الفرح ، هل وصلت ؟ لابد أنى أوشكت ، سـأذكـر اسـمى ، اسـمى ؟ ولكننى لا أعـرف مـن أنا .. لاشك أنه هذا الصـــمت اللعين الذى لـم أعـتـده ، ربما يذكـره بعض الذين كنت أعرف ؟ لقد كنت .. بل إنى متـأكد أنى كنت .. كـائناً من أكـون .. جـاهلاً ، بريئـاً ، منسلخـاً حتى عن اسمى .. يجب أن أخرج من هنا .

أمدّ بصرى فيرتطم بباب معدنى ، فى البدء أدرك أنى لا أستطيع زحزحة أطرافى ، فالمكان يطبق على ، فيشلّ حركتى ، يخطر لى أن لو دفعت برأسى لانفتح الباب .

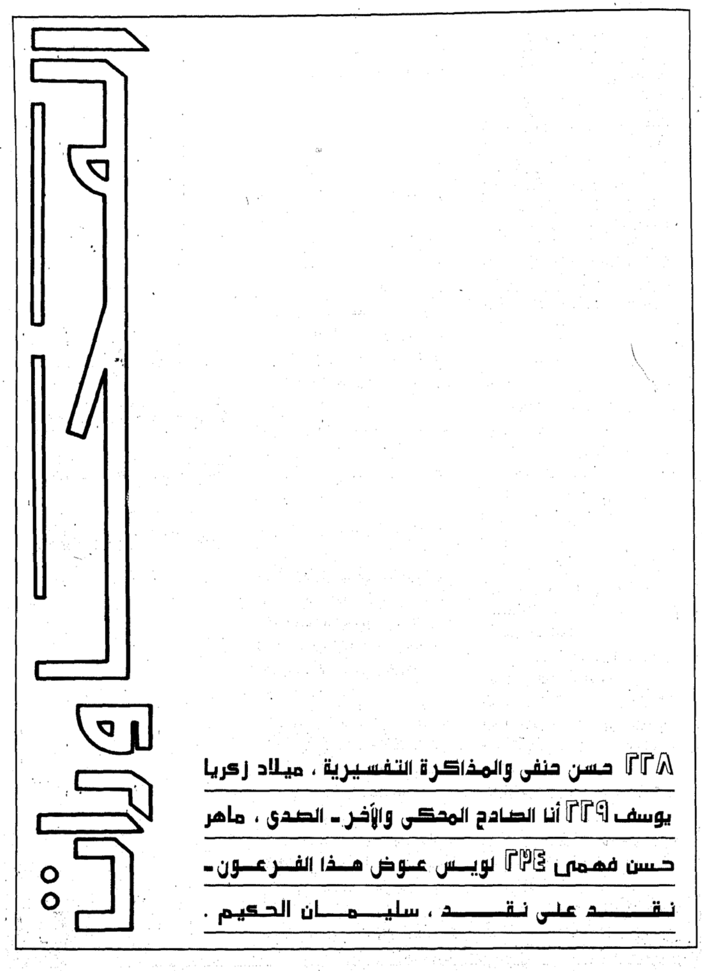
وهكذا جمعتُ إرادتى كلها فى رأسى كأنها قبضة مضمومة واحدة وضربت الحديد عدة مرات .. دون طائل .

أتوقف هنيهة ألتقط أنفاسى ، الرغبة فى الخلاص هاجس لايقاوم حتى يخيل إلىّ أن جدران المكان تضيق بى وتحملنى فى إعصار عارم بدفعة قوية اهتز لها الباب حتى انفرج قليلاً .. أم كنت أحلم ؟

لم يعد ثمة وقت أضيّعه ، ضربة أخرى وربما استطعت أن أخرج رأسى ولو فعلت لتدبرت أمرى بشكل ما .

لم أتوقف لحظة لأفكر فيما سيكون عليه حالى خارج السكون والظلام ، أين أذهب ومن أكون ؟ لقد تجمعت أحلامى فى حلم واحد ، هو أن أغادر المكان الذى أحس به الآن يطبق علىّ ويعتصرنى حتى كأنه يوشك أن يلفظنى خارجه ، وأضرب الباب بكل قوتى هذه المرة .. تلفحنى هبة هواء غريبة ، فأعرف أن الباب انفتح .

فجأة يصخ سمعى ضجيج لا أحتمله، وصراخ ، ثم أحس بأيد تمسك برأسى وتمتد إلى كتفى ، تسحبنى بصعوبة إلى فضاء أرحب .. يد قوية تمسك قدمى وترفعنى منها إلى الأعلى فأظل معلقاً برهة فى الهواء .. أفتح عينى.. يخترقهما ضياء هائل ، فأشهق ، وإذا بماء دافئ يصب على جسدى الصغير ، ثم أُمدّد على منضدة حديدية ..وأحس بأيد تتلقفنى .. تحيطنى بقماط يشل أطرافى .. ثم أرفع مرة أخرى ، وإذا بى أهبط على شىء ناعم الملمس ، كان رأسى طليقاً أحركه كما أشاء ، أتلفت فى كل اتجاه .. حتى يتعثر فمى فى نتوء لحمى أتشبث به كطوق نجاة ، وفجأة ، ينساب إلى داخلى سائل دافئ المذاق .. تحيطنى ذراعان حانيتان ، أفتح عينى فأرى ، وجه أمى .



حسن حنفى والمذاكرة التفسيرية

ميلاد زكريا يوسف

بعد قراءة مستفيضة متأنية لمقال الدكتور حسن حنفى حول رواية «هوس البحر» لراوية راشد .. أحب أن أشير لبعض النقاط الآتية:

* لم نكن فى حاجة أن يبرر لنا أستاذ الفلسفة الإسلامية تناوله النقدى للرواية بمحاولة البحث فى العلاقة بين الفلسفة والأدب فالقضية أكبر مما عرض له ... والبحث فيها يقتضى عرض التقائهما بالإضافة إلى عرض تعارضهما. فلا يخفى على باحث أن منشأ الفلسفة ذهنى بحت ويقتضى الموضوعية والمنطق أما الأدب الإبداعى فهو عملية سيكولوجية تتداخل فيها عدة روافد .. ولا يمكن القول إن الفلسفة تتضمن الأدب بل العكس هو الصحيح حيث أن الجانب المعرفى أو الفلسفى أو الفكرى لا يمثل إلا جانباً من عدة جوانب تتداخل فى البناء الإبداعى.

* لا يمكن اعتبار النص كاشفاً للوعى الإنسانى لأنه غالباً ما يكشف - وبقدر ضئيل - عن صاحب النص فقط ...ولعل هذا يمثل خلافاً كبيراً حول قضية ذاتية الإبداع ... بل ربما تكون العملية الإبداعية فى مجملها أكذوبة جمالية لا تعبر عن شىء فى الواقع الخارجى.

* ليس تفرداً أن الرواية كتبت بطريقة «الرسم باللغة والتصوير بالكلمات» الفن عموماً هو صورة فنية.. الرسام يرسم بريشته .. والنحات بالأحجار والصلصال .. والأديب يرسم صورته الفنية باللغة والكلمات .. أعتقد أن هذه بديهية - هذا بالإضافة إلى أن الرواية المقصودة ليس بها - فى رأيى - هذا التصوير المزعوم بل إنها تستخدم لغة سردية راصدة مسطحة «للواقع الإنسانى» .



حسن حنفى

* الكتابة بالجسد .. تعبير مزيف.. حيث يمكننا بشىء من الجهد أن نخرج من كل رواية لفظة تكررت مئات المرات فتكون هناك الكتابة بالأنا والكتابة بالحوائط ... الخ .. أعتقد أن التصنيف الأسلوبى للعملية الإبداعية لا يكون بذلك «الأسلوب» .

* بلغة الفلسفة هل أقول إن الدكتور حسن حنفى وقع فى مادية مفرطة إزاء تمجيد الجسد بكل هذا الحماس غير المفهوم.

فى النهاية أقول إن المذكرة التفسيرية التى لم تلمح إلى واحد من مساوىء الرواية بل كانت على طول الخط تعظيمية وتبجيلية لن تفيد القارىء بشىء سوى استغنائه الكامل عن قراءة الرواية. فأنا أزعم أن الرواية لن تضيف شيئاً بعد المكتوب عنها ..

* فى النهاية أشكر لكم سعة صدركم واعتذر إذا كان قد بدر منى ما يستحق الاعتذار .

ميلاد زكريا يوسف

ملوى

أنا الصادح المحكي والآخر الصدى

ماهر حسن فهمي

أستاذ جامعي وعميد كلية الآداب جامعة قطر (السابق) له دراسات عديدة في الأدب العربي منها دراسة عن المتنبي بعنوان « الصوت والصدى : دراسة فنية في شعر المتنبي » .

قل إلى متى نهاجم قممنا ؟ ولحساب من نحاول أن نمحو المثل العليا ؟ ونمسك بمعاولنا لنضرب كيفما اتفق . إن الشباب اليوم حائر بين المدح والقدح في رفاعة الطهطاوي ولطفي السيد وقاسم أمين وسعد زغلول ومحمد عبده وطه حسين . وها هو ذا الاستاذ حسين أحمد أمين يهاجم على لسان صديقه قمة من قمم تراثنا ، وأخشى أن يستمر صديقه في محاولة تحطيم قمم التراث . ولذلك أكتب كلمتي ليس دفاعاً عن المتنبي ، لانه ليس في حاجة الى دفاع ، فقد اخترق حاجزي المكان والزمان ووصل دويّه إلى عصرنا وإلى كل البيئات العربية لأنه كما يقول القاضي الفاضل فيما نقله عنه ابن الأثير (يعبر عن خواطر الناس) ،ولكني أكتب كلمتي لأضع الأمور في نصابها ، فمن طلب عيباً وجده ، ولكننا لكي نكون موضوعيين ينبغي أن ننظر بعينينا نظرة كلية ، ولا ننظر بعين واحدة أو نكون كالعميان الذين وصفوا الفيل بملامسة جزء منه ، فقال الذي لمس الخرطوم أنه طويل اسطواني نحيف ، وهكذا .

أثار المقال المذكور ثماني نقاط أرجو أن يتسع صدر مجلة (القاهرة) للرد عليها ، فإن لم ينشر هذا الرد ، فمعنى ذلك أن هناك خللاً ما في حياتنا الثقافية، ينبغي أن نتعاون جميعا لإصلاحه ، أما إذا نشر فمعنى ذلك أننا نقبل وجهة النظر الأخرى حتى لو كانت مخالفة لآرائنا .

يقول المقال : نصف الديوان في المديح ، وهذا صحيح ، وتلك قضية لهج بها المستشرقون ، ولا يمكن قبول فكرة أن شعر المديح شعر استجداء ، لأن المديح يمكن أن يكون عن أعجاب حقيقي مثل مديح المتنبي لسيف الدولة ، ومع ذلك فقد كان المتنبي لا يمدحه إلا وهو جالس كما هو معروف . وشعر المديح حفظ لنا القيم العربية كالعدل والشجاعة والعفة والكرم ، وعندما يمدح الشاعر الأمير بالكرم ، فلابد أن يسخو حتى إذا لم يكن كريماً ، ولابد أن يراجع نفسه مرة ومرات ولذلك قال أبو تمام :

ولولا خلال سنها الشعرما درى
بناة المعالي كيف تبنى المكارمُ .

والشعراء كانوا يمدحون الأمراء لأنهم رعاة الفن ، تماما كما كان الرسامون الأوربيون في العصور الوسطى يرسمون الأمراء مثلما فعل دافنشي ورفائيل ومايكل أنجلو . وقد كان المتنبي الشاعر الذي يتمنى أمراء عصره أن يمدحهم ، وقد عرض عليه « الصاحب بن عباد » الوزير ، أن يقتسم معه ماله على أن يمدحه فأبى المتنبي قائلا : (إن غليماً بالمشرق يريدني أن أمدحه ولا سبيل إلى ذلك) . وكل ما ذكر من شعره في مدح العلوي أو الأزدي أو الخراساني ، فهو شعر شاب صغير ، ولا تمثل هذه المدائح مرحلة النضج ، ولكن من نماذج النضج مدحه لفاتك المصري الذي تصل شجاعته إلى حد التهور فلقب بالمجنون وكان عدواً لكافور ، وقد أهدى الشاعر هدية قيمة فقال يمدحه :

لا خيل عندك تهديها ولا مال
فليسعد النطق إن لم يسعد الحال

واجز الأمير الذى نعماه فاجئة

بغير قول ونعمى الناس أقوال

وإن تكن محكمات الشكل تمنعنى

ظهور جرى فلى فيهنّ تصهال

وما شكرت لأن المال فرحنى

سيان عندى إكثار وإقلال

لكن رأيت قبيحاً أن يجادلنا

وأننا بقضاء الحق بخّال

لا يدرك المجد إلا سيد فطن

لما يشق على السادات فعال

لا وارث جهلت يمناه ما وهبت

ولا كسوب بغير السيف سآل

إذا الملوك تحلت كان حليته

مهند واصم الكعب عسال

لولا المشقة ساد الناس كلهم

الجود يفقر والإقدام قتال

ذكر الفتى عمره الثانى وحاجته

ما قاته وفضول العيش أشغال

وواضح أن الأمراء كانوا يسعون إلى المتنبى ليمدحهم ، كما يسعى الملوك لرسام أو نحات عالمى ليقيم لهم تمثالاً يخلدهم . وواضح أيضا تعاظم المتنبى وهو يتحدث بضمير الجمع ، ولا يريد أن يكون بخيلا برد الجميل . أما الشجاعة فلخصها الشاعر فى بيتين : الأول (ولا كسوب بغير السيف سآل) والثانى حلية الملوك فى جانب وحلية فاتك السيف والرمح ، ويمر فى بيت ثالث على معنى السيادة فيراها فى الكرم والشجاعة . الكرم يمكن أن يصل بصاحبه إلى الفقر ولكن الكريم لا يبالى ، والشجاعة يمكن أن تصل بصاحبها إلى الموت ولكن الشجاع لا يهاب . وتنتهى الأبيات بمعزوفة رددها الشعراء من بعد (ذكر الفتى عمره الثانى) وهو المعنى الذى ردده شوقى (والذكر للإنسان عمر ثان) .

أما موضوع كافور ، فلم يكن يدخل مادحاً ويخرج هاجياً كما قال صاحبنا ، ولكن كافور راسله بعد تركه لسيف الدولة وعرض عليه ولاية ، فلما وصل الشاعر إلى مصر ومدح كافور ،، ماطل كافور فى وعده فلمّح المتنبى بالوعد ثم صرح به فقال أكثر من مرة : ((واجز الأمير الذى نعماه فاجئة ، بغير قول ونعمى الناس أقوال) يقصد بالأول فاتكاً وبالثانى كافورا ، وقوله : (كأن كل سؤال فى مسامعه ، قميص يوسف فى أجفان يعقوب) وقوله : (وفى النفس حاجات وفيك فطانة ، سكوتى بيان عندها وخطاب) وقوله : (هو الوفى ولكنى ذكرت له مودة فهو يبلوها ويمتحن) وقوله : (إذا لم تنط بى ضيعة أو ولاية ، فجودك يكسونى وشغلك يسلب) وقوله : (إذا كنت فى شك من السيف فابله ، فإما تنفيه وإما تعده) وقوله : (وهبت على مقدار كفى زماننا ، وإنى على مقدار كفيك أطلب) . ثم يأس المتنبى وأحس أن كافورا يمسكه عن الرحيل وتترصده العيون فمرض وقال قصيدته المعروفة (الحمى) التى يقول فيها :

يقول لى الطبيب أكلت شيئا

وداؤك فى شرابك والطعام

وما فى طبه أنى جواد

أضر بجسمه طول الجمام

تعود أن يغبر فى السرايا

ويدخل من قتام فى قتام

فأمسك لا يطال له فيرعى

ولا هو فى العليق ولا اللجام

وعندما أدرك أن كافورا يماطله ، بدأ ينظر بعين السخط فقال : (أريك الرضى لو أخفت النفس خافيا ، وما أنا عن نفسى ولا عنك راضيا) ثم استطاع أن يفر من مصر وترك قصيدته الدالية المشهورة التى يقول فيها :

عيد بأية حال عدت يا عيد

بما مضى لأمر فيك تجديد

أمسيت أروح مثر خازنا ويدا

أنا الغنى وأموالى المواعيد

جوعان يأكل من زادى ويمسكنى

لكى يقال عظيم القدر مقصود

ويلمها خطة ويلم قابلها

لمثلها خلق المهرية القود

وعندما لذ طعم الموت شاربه

إن المنية عند الذل قنديد

أما الأبيات التى يقول فيها (وأسود مشفره نصفه ، يقال له أنت بدر الدجى) فقد قالها عندما وصل الكوفة ، وهى مقصورة طويلة يصف فيها رحلته ويختتمها بهجاء كافور . فلم يدخل الرجل مادحاً ويخرج هاجياً مرات كما جاء فى المقال ويستمر المقال مبدأ المساوئ كأنما لا ينظر إلا بعين السخط (نبحث فى هذا الديوان الضخم حتى يعيينا البحث لنعثر به على قيم أخلاقية رقيقة فلا نجد فالشاعر منافق ، كذاب ، شحاذ، لا مبادئ له ولا خلق) . وهو سباب لا يجوز فى أى مقال . وكيف لا نعثر على قيم فى شعر المديح ؟ يقول كاتب المقال : اقرأ واعجب إذ يمدح سيف

الدولة :

نهبت من الأعمار ما لو حويته

لهنئت الدنيا بأنك خالد

وهى صورة لمجرم ويستمر كاتب المقال ناقلاً من «ظهور الإسلام» لأحمد أمين وصفه لسيف الدولة (كان ينهب كثيراً ويهب كثيراً فيهب المال الكثير للمتنبى لأنه يمدحه ، ويبخل على ابن عمه أبى فراس بفدائه من الأسر) .

والصورة بهذا الشكل مقلوبة تحتاج إلى أن توضع فى وضعها الصحيح . فالصراع بين الدولة الحمدانية الصغيرة التى تتكون من حلب وما حولها وبين الدولة الرومانية كان صراعاً لم يهدأ أبداً ، وفى كل حين غزوة لسيف الدولة يعود منها منتصراً أو مهزوماً . وأكثر معاركه كانت تنتهى بانتصاره وكان المتنبى يخرج غازياً مع جيش سيف الدولة ، فصور ما يسمى (بالروميات) تصويراً إلى اليوم ما يزال قمة شعر الحروب فى أدبنا العربى . والقائد المنتصر على عدوه لايقال (إنه مجرم) .

والقيم التى تركها لنا فى مديحه لسيف الدولة كثيرة منها معنى الفروسية :

وفارس الخيل من خفت فوقرها

فى الدرب والدم فى أعطافها دفع

فأوحدته وما فى قلبه قلق

وأغضبته وما فى لفظه قذع

وقوله :

وما الخوف إلاماتخوفه الفتى

ولا الأمن إلاما رآه الفتى أمنا

فنحن الذين نخلق الخوف بأوهامنا ، فإذا نزعنا هذا الخوف المتوهم ، لم يعد هناك ما نخاف منه ، لأن الشجاعة تتنافى مع الخوف . ولذلك يقول فى أبيات أخرى مصوراً موقفاً مفزعاً ولكن البطل هنا هو الخارق والمدهش والمعجز

وقفت وما فى الموت شك لواقف

كأنك فى جفن الردى وهو نائم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة

ووجهك وضاح وثغرك باسم

وأما القول بأنه كان ينهب كثيرا ، فهذا صحيح ، والمتنبى نفسه يقول فى سيف الدولة :

أخوالحرب يخدم مما سبى

قناه ويخلع مما سلب

إذا حاز مالاً فقد حازه

فتى لايسر بما لايهب

فهو ينهب جيوش الأعداء ما يسمى (الغنائم) ، ويهب أكثر ما يغنم، وعندما بخل على ابن عمه أبى فراس فقد كان يدرك أطماعه وقد تحقق صدق ذلك عندما مات سيف الدولة وأراد أبو فراس الاستيلاء على الحكم من أبى المعالى ابن سيف الدولة ، ولكن قائد الجيش قرعويه هزمه وقتله.

ثم يتوقف المقال عند الأغراض الأخرى مثل «الفخر والهجاء والغزل والرثاء» ويكمل قائلا : فيما عدا ذلك قصائد تهنئة بعيد الاضحى ووصف لكلب صيد .. والاختيارات غريبة ، فلماذا لم يتوقف أمام رثاء خولة أخت سيف الدولة أو رثاء فاتك والحقيقة أن الاجتزاء بأبيات أحيانا تتلف القصيدة كلها ، ومع ذلك يمكن الاجتزاء بأبيات فى فاتك قالها بعد وفاته وبعد أن ترك مصر كلها وهى المرثية الثانية لفاتك ، مما يؤكد إعجابه به وحزنه عليه وصدق مشاعره تجاهه :

لا فاتك آخر فى مصر نقصده

ولا له خلف فى الناس كلهم

عدمته وكأنى سرت أطلبه

فما تزيدنى الدنيا على العدم

مازلت أضحك إبلى كلما نظرت

إلى من اختضبت أخفافها بدم

أسيرها بين أصنام أشاهدها

ولا أشاهد فيها عفة الصنم

حتى رجعت وأقلامى قوائلُ لى

المجد للسيف ليس المجد للقلم

هون على بصر ما شق منظره

فإنما يقظات العين كالحلم

ومن الصور التى ترسم الإحساس بالفقد ، والسخرية من أمراء ذلك العصر، صورة الإبل تقطع الفيافى إلى الممدوح حتى تدمى أخفافها ، فإذا وصلت انفجرت ضاحكة وهى تنظر إلى الممدوح كأنها تقول : أهذا من قطعنا الفيافى لنصل إليه ؟ ولكنه السيف الذى أقام تلك الممالك حتى تراجعت قيمة الكلمة . ثم يحاول تهوين الأمر كله وكأن فقد فاتك ، ووجود هؤلاء الحكام ، مجرد حلم سوف يصحو الكل منه بعد حين.

وكذلك الأمر فى الغزل على سبيل المثال ، لماذا يتخير أبياتاً تمثل بدايات قوله للشعر ، ولماذا ترك على سبيل المثال قصيدته المشهورة :

ما لنا كلنا جو يا رسول

أنا أهوى وقلبك المتبول

كلما عاد من بعثت إليها

غار منى وخان فيما يقول

أفسدت بيننا الأمانات عيناها

وخانت قلوبهن العقول

تشتكى ما اشتكيت من ألم الشوق إليها والشوق حيث النحول

وإذا خامر الهوى قلب صب

فعليه لكل عين دليل

وحتى وصف كلب الصيد ، فهو من باب الطرديات ، وهو باب ضخم كانت له منزلة فى الشعر العربى القديم ، ومن يقرأ ديوان أبى فراس مثلا ، فسوف يجد فيه باباً كبيراً للطرديات ، وهو من أكثر الأبواب وعورة ، لأنه من الرجز الذى يستخدم الغريب ، حتى لا يستطيع المتخصصون فهمه دون الرجوع للمعاجم ، ومطلع أرجوزة المتنبى :

ومنزل ليس لنا بمنزل

ولا لغير الغاديات الهطل

وهى مليئة بالصور (له إذا أدبر لحظ المقبل) (يعدو إذا أحزن عدو المسهل) (يقعى جلوس البدوى المصطلى) أى يجلس على إليته ويمد يديه كالبدوى فى جلسته أيام الشتاء حين يمد يديه ليصطلى أو يستدفئ بالنار ، وكذلك الأمر فى سرعة عدوه فى الأرض الوعرة المرتفعة كأنه يعدو فى السهول المنبسطة ، وكأن البيئة قد طبعت الإنسان والحيوان بطابع واحد فى الحركة وفى السكون .

ومن الغريب أن كاتب المقال يحكم ذوقه وكأنه يعبر عن أذواقنا جميعا ليقول إن ستة وتسعين بيتا فقط هى التى تروق . الحقيقة أن أغلب أبيات الحكمة التى نتمثل بها اليوم من أبيات المتنبى وإن كنا لا ندرك ذلك . ثم هو «يعبر عن خواطر الناس» فشعره فيه أحزان الإنسان الطموح الذى يجد أحلامه تضيع ، ولكنه يأبى الضيم ، وما قرأه إنسان مهموم إلا وجد فيه تعزية ، لأنه يجد إنساناً عاش قبله وتعذب أكثر منه ولم ييأس :

قليل عائدى سقم فؤادى

كثير حاسدى صعب مرامى

أبنت الدهر عندى كل بنت

فكيف وصلت أنت من الزحام

جرحت مجرحا لم يبق فيه

مكان للسيوف ولا السهام

فإن أمرض فما مرض اصطبارى

وإن أحمم فما حم اعتزامى

وقد ربط «العقاد» بين شعر المتنبى فى القوة وفلسفة شوبنهاور ، ورأى المتنبى يكبر القوة ويدعو لها ويرفض الضعف والذل ويفضل الموت عليهما ، والمجد عنده هو الذكر الخالد . وهذا الاتجاه شديد الوضوح فى شعره ، لا أدرى كيف غاب عن الكاتب . يقول المتنبى فى الذكر الخالد أو المجد وقد قرر ذلك أكثر من مرة :

وتركك فى الدنيا دوياً كأنما

تداول سمع المرء أنمله العشر

ويقول فى القوة :

من أطاق التماس شئ غلاباً

واغتصاباً لم يلتمسه سؤالا

فالحياة عنده صريحة واضحة (البقاء للأصلح) أو البقاء للاقوى ، ونحن الآن نملأ الدنيا صراخاً بحق الضعيف فى الحياة ، بينما الضعيف ما يزال بعيداً عن حقه فى الحياة ، وبينما تسير الحياة فى طريقها الأزلى القديم ، لا تتحول عنه ولا تحيد . ويختتم المقالة بمجموعة من الضربات علها تحدث تأثيرها فى القارىء أو تخدش صورة المتنبى مثل اتهامه بالتفرقة العنصرية واحتقار المرأة والحث على عدم الثقة بالناس والدعوة الى الانحلال والى القتل والحرب والروح الاستعمارية. ومن الخطأ أن نحكم مصطلحات عصرنا فى عصور بيننا وبينها الف عام ، فانظر فى هذه الاتهامات . الروح الاستعمارية حيث يقول :

وتملك أنفس الثقلين طرا

فكيف تحوز أنفسها كلاب

وليس فى البيت روح استعمارية ، لأن معناه أنك تملك أنفس الناس بكرمك وعفوك وشجاعتك . والقصيدة فى بنى كلاب حين خرجوا على الدولة ، وليس فيها دعوة للقتل والحرب وسفك الدماء ولكنها تصوير لتأديب القبائل الخارجة على الدولة ومطلعها:

بغيرك راعيا عبث الذئاب

وغيرك ضارياً ثلم الضراب

ومع ذلك ففيها الدعوة للرفق والتسامح حيث يقول :

ترفق أيها المولى عليهم

فإن الرفق بالجانى عتاب

أما الحث على عدم الثقة بالناس فى قوله (خليلك أنت لا من قلت خلى،

وإن كثر التجمل والكلام) فهو صورة من المثل الشعبى الذى نردده (من رابع المستحيلات) والمستحيلات الثلاثة هى (الغول والعنقاء والخل الوفى) إذا أخذنا الوفاء بمعنى الإخلاص التام ، وهو قد جرب غدر الصحاب وحسد الحساد حتى قال :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا

وحسب المنايا أن يكن أمانيا

تمنيتها لما تمنيت أن ترى

صديقا فاعيا ، أو عدوا مراجيا

وأما الدعوة إلى احتقار المرأة والى الانحلال فهو برىء منها ، فلم يدع قط إلى الانحلال لأنه كان رجلا جادا فى حياته كلها ، وقوله (أنعم ولذ فللأمور أواخر) فهو مثل قوله فى أبيات أخرى:

زودينا من حسن وجهك ما دام فحسن الوجه حال تحول

وصلينا نصلك فى هذه الدنيا فإن المقام فيها قليل .

فلديه عمق الإحساس بالزمن الذى يغير كل شىء والشباب قصير لأن الحياة كلها قصيرة ، فلماذا لا نستمتع بيومنا قبل أن يأتى الغد بهمومه . وهو نفس المعنى الذى عبر عنه الخيام بعد ذلك فى قوله :

غد بظهر الغيب واليوم لى

وقد يخيب الظن فى المقبل

ولست بالغافل حتى أرى

جمال دنياى ولا أجتلى

وموقفه من المراة معروف ، لخصه فى قوله :

تركنا لأطراف القنا كل شهوة

فليس لنا إلا بهن لعاب

فهو مشغول بأمر واحد (طلب العلى) :

لولا العلى لم تجب بى ما أجوب بها

وجناء حرف ولا جرداء قيدور

وعدم وفاء المرأة بوعدها قول لهج به الشعراء عبر الأزمنة يقول أبو نواس :

فقلت الوعد سيدتى فقالت

كلام الليل يمحوه النهار

ويقول البارودى :

فقلت هل من وصال

يكون للحب أجره

فاستضحكت ثم قالت

على الخديعة بكره

وهو نوع من اعتزاز المرأة بذاتها وبجمالها ، فهى لا تندفع نحو الرجل اندفاع الرجل نحوها ، ولكنها تتدلل وتتمنع .

وكان الختام (مراً) فلا يعجب الكاتب قول المتنبى :

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى

وأسمعت كلماتى من به صمم

أنام ملء جفونى عن شواردها

ويسهر الخلق جراها ويختصموا

كم تطلبون لنا عيبا فيعجزكم

ويكره الله ما تأتون والكرم

ما أبعد العيب والنقصان من شرفى

أنا الثريا وذان الشيب والهرم

ويعقب قائلا : (إن كانت هذه حال الثريا ، فكيف الشيب والهرم) ؟

والحقيقة أن الكاتب يناقض نفسه ، فقد قال المتنبى هذه القصيدة لسيف الدولة فى حضور رجال الدولة والعلماء ، قالها معاتبا ، فهل يقول هذا الكلام (شحاذ) كما يسميه الكاتب ؟ إنه اعتداد الشاعر بنفسه وبقيمة فنه ، وهو رد الفعل إزاء تعالى الممدوح وسطوة السلطان .

إن اعتزاز المتنبى بفنه ، وطموحه الغلاب ، وثورته المستمرة ، جعلته رمزاً للإرادة الحرة التى تختار لنفسها ، والتى لا تلين أمام إغراء ، ولا تخضع لرغبة حاكم ، أليس القائل:

أعطى الزمان فما قبلت عطاءه

وأراد لى فأردت أن أتخيرا

وهو الذى جعل الشعراء جيلاً بعد جيل يعارضون شعره ، ويمجدون قوله ، ويتخذونه مثلاً أعلى ، لا يحطمه الزمن ، ولا معاول من يحاولون جرحه ، ويبقى ألف عام صوته فى أسماعنا يردد :

ودع كل صوت غير صوتى فإننى

أنا الصادح المحكى والآخر الصدى ■

لويس عوض هذا الفرعون نقد على نقد

سليمان الحكيم



في العدد الماضى من مجلة القاهرة قدم الأستاذ سعد القرش عرضاً نقدياً لكتابى «لويس عوض .. هذا الفرعون»، والحقيقة إننى فوجئت بالكاتب الشاب ناقداً، إذ إننى أعرف أنه يكتب بعض القصص «الشبابية»، ولم أكن أعرف أن له علاقة بـ «النقد» .. بالرغم من العلاقة الواضحة بين «القرش» و«النقد» فى عالم الفلوس فقط، ولم يكن عليه بالضرورة أن يتجاوزها إلى عالم الأدب!

وما كان أغنانى عن مثل تلك المقدمة «الساخرة»، لولا أن الأستاذ «القرش» حاول أن يسخر فيما قدمه من بعض الأفكار التى جاءت فى كتابى. دون أن يذكر لنا وجه الخطأ فيها. فأصبح من واجبى ـ بل ومن حقى أيضاً ـ أن أرد السخرية بسخرية .. دون أن أنسى أن أرد الخطأ بالصواب!!

فقد امتلأ مقال السيد «القرش» بالعديد من الأخطاء التاريخية والمنطقية والعلمية.. ولعل ذلك يرجع إلى حداثة عهده بالقراءة والكتابة. خاصة فى مجال صعب هو مجال اللغة والتاريخ وعلم الأجناس.

وقد بدأ «القرش» أخطاءه من العنوان الذى قال إنه «لويس عوض ذلك الفرعون» . والحقيقة إنه لويس عوض «هذا» الفرعون؛ وهناك فرق واضح بين «هذا» و«ذلك»!.

ثم يقول الكاتب: إنه من الحجج غير المقبولة أن نبرهن على عروبة مصر أيام الفراعنة بمجيء الأنبياء إبراهيم ويوسف وعيسى إلى مصر، وخروج موسى إلى الطريق المعاكس، لأن ذلك ـ كما يقول الكاتب ـ لا يثبت حدوث تواصل حضارى بين مصر والجزيرة العربية. فهى مجرد حالات فردية لايقاس عليها كما يقول الكاتب.

والحقيقة إننى لم أقم دليلى على عروبة مصر أيام الفراعنة على مجرد مجيء هؤلاء الأنبياء إلى مصر، فالمسألة أكبر وأخطر من مجرد «زيارة» يقوم بها رجل عربى ـ حتى وان كان نبياً من أنبياء الله ـ ليصبغ وجه مصر بالعروبة من أقصاها إلى أقصاها. فمجيء الأنبياء إلى مصر كان «نتيجة» ولم يكن «سبباً» فى عروبة مصر. فمصر التى جاءها إبراهيم ويوسف وعيسى كانت عربية. ولم تصبح عربية بعد أن جاءها هؤلاء .. وقد تساءلت فى هذا المقام تساؤلاً يبدو منطقياً ـ فى نظر من يعرفون المنطق ـ كيف كان يتعامل هؤلاء الأنبياء العرب الذين هبطوا مصر مع أهلها؟ ستقولون لنا. عن طريق المترجمين، ولكن كيف كان يتحدث ويتفاهم هؤلاء مع زوجاتهم من المصريات. وبأية لغة كان التفاهم بين إبراهيم وزوجته هاجر المصرية، وبأية لغة كانت تتفاهم هذه «الجارية» مع قبيلة «جرهم» العربية العاربة فى مكة؟ وبأية لغة تحدث موسى «المصرى» مع ابنة شعيب فى مدين وحوارييه من المصريين؟

ألا يعنى ذلك أنه كانت هناك لغة مشتركة يتحدثها جميع أبناء المنطقة على اختلاف أقطارها؟

قد نستخدم المترجم فى التعاملات التجارية أو الاتفاقيات العسكرية والاقتصادية. ولكن هل يستخدم

المترجم أيضاً الزوج حين يتعامل مع زوجته فى البيت أو غرفة النوم مثلاً؟!

أما الأخطاء التاريخية التى جاءت فى مقال الأستاذ «القرش» فتبدأ بخطأ فادح حين يقول «ولم تكن هناك غرابة فى ترحيب المصريين بالمسلمين، حيث لا اختلاف فى الدين الذى أبهرت المصريين سماحته، ويكفى التدليل على ذلك بدخول أربعة وعشرين ألف مصرى فى الإسلام عام ٧٤هـ، بعد صدور «وعد» من الوالى حفص بن الوليد بإعفائهم من دفع الجزية» ورداً على هذا الخطأ أقول إن المسألة لم تكن تحتاج إلى «وعد» من الخليفة، لأنها قانون إسلامى معروف، «حيث لاجزية على من يدخل الإسلام» هذا جزء من الشريعة الإسلامية كان موجوداً قبل الخليفة، وظل موجوداً بعده، ولا يحتاج إلى «وعد» أو تعديل. وأى خليفة - أو مسلم - يخرج عنه. كان يعتبر خارجا عن دين الإسلام والدليل على ذلك أن والى مصر فى عهد الخليفة عمر بن عبد العزيز حين رأى كثرة الداخلين إلى الإسلام من أبناء مصر وسقوط الجزية عنهم - وبالتالى قلة حصيلة بيت المال من أموال الجزية، اقترح على الخليفة أن يبقى على الجزية على من يدخلون الإسلام حديثا فأرسل إليه الخليفة موبخاً قائلاً قولته الشهيرة «إن الله قد أرسل محمداً نبياً وهادياً ولم يرسله جابياً»!

أما الخطأ الثانى فى العبارة السابقة فهو القول بأن المصريين، دخلوا إلى الإسلام هروباً من دفع الجزية فهذا ليس خطأ فى حق الإسلام فقط بل خطأ فى حق المصريين ومصر ذاتها، فالمصريون لم يبيعوا دينهم - المسيحية - ببعض الدراهم وهم الذين رفضوا أن يقايضوا عليه بالدماء فى عهد «الشهداء» الذى يعرفه كل من قرأ بعض الصفحات فى تاريخ مصر المسيحية.

ولعل الدليل على ذلك أن المصرى الذى كان عليه أن يشهر إسلامه هروباً من دفع الجزية كان يعلم أنه سيدفع أكثر منها بكثير كزكاة واجبة لا يصح إسلامه إلا بدفعها، وإذا كانت الجزية لا تدفع إلا عن القادر البالغ العاقل فإن الزكاة تدفع عن المسلم وكل من يعول من النساء والأولاد وبالتالى فهى أكثر بكثير من الجزية.. فهل يهرب إنسان عاقل من دفع بعض! القروش عنه شخصيا إلى دفع الدنانير عنه وعن أولاده وزوجاته وأبيه وأمه وكل من يعول؟!

ثم نأتى إلى كثير من الأخطاء التى وقع فيها الكاتب الشاب نتيجة لبعده عن التاريخ العربى والمصرى على السواء فهو يقول «بينما رفع المصريون شأن بعض النساء إلى منزلة الإلهة «إيزيس مثلاً» كان العرب يعتبرونها عورة !

هذا القول ينطوى - للأسف - على جهل فادح و «فاضح» .. فإيزيس الإلهة المصرية كان يقابلها عشرات الإلهة من النساء لدى العرب .. ألم يسمع كاتبنا عن «العُزّى» و «عشتار» التى انتقلت إلى كل اللغات الأوروبية باسم Star بمعنى النجمة «استار» و «ايزتار» و «ستردای» أى يوم السبت وهو يوم عبادة عشتار أو ستار. بل إن كلمة East التى تعنى الشرق كله فى اللغات الأوروبية مأخوذة من كلمة «ازت» أو ستار أو «عشتار» الإلهة العربية المعروفة، بل إن عاصمة اليونان إلى اليوم «أثينا» تحمل اسم الإلهة العبرية المعروفة «عنات» أو «إنات» أو «عنت» وهى ربة الحرب والصيد والقنص لدى العرب.. وقد أخذها اليونانيون لتصبح ربتهم للصيد والحرب والصراع .. ولو كان المقام يسمح لذكرت لك عشرات الإلهات العربيات الخالدات فى كل لغات العالم حتى اليوم. فمن أين جئت بهذا القول. الذى يشبه قولك «بأن المصريين عرفوا النساء ملكات فى عصور لايذكر فيها التاريخ شيئاً عن المرأة العربية»!!

من أين جئت بهذا القول الذى يؤكد أنك لم تقرأ شيئاً فى التاريخ العربى. وإلا لعرفت «زنوبيا» ملكة تدمر التى حاربت الإمبراطورية الرومانية فى أوج مجدها. وكانت تقود جيوشها بنفسها فأين الملكة المصرية الفرعونية التى فعلت ذلك؟ وقصة كليوباترا (وهى ليست مصرية بالمناسبة) معروفة مع روما؟!

ويقول الكاتب فى مقاله: «إن التماثل - أو التقارب - بين وظيفة المرأة فى مجتمعين هو المعيار الأكبر فى الحكم على انطلاقهما من تراث واحد وقيم واحدة .. ولم يحدث هذا التقارب بين المرأة فى مصر والشرق»!

من أين جئت بمثل هذا الكلام الغريب؟

إن المرأة الفرعونية هى امرأة عربية. وإن كلمة «ست» التى نطلقها

على المرأة حتى الآن هى كلمة كنعانية قديمة تعنى امرأة (وهى ليست بالمناسبة تحريف لكلمة «سيدة» العربية)!. ثم نأتى إلى الأخطاء اللغوية فيقول الكاتب: «نلاحظ وجود عدد من الكلمات الفرعونية التى لم تفلح العربية في ابتلاعها، تلك الكلمات التى عاشت فى ضمير المصريين ولايوجد لها نظير عربى أو أجنبى يؤدى نفس المعنى بالدقة والبراعة أمثال: خم أى خدع، ونونو أى صغير ومام أي طعام. ونام ننه (للصغير) »!

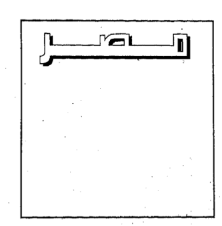
ولعل الخطأ هنا ليس خطأ هذا الكاتب ولكنه خطأ بعض «الكبار» الذين نقل عنهم. ولم يكلفوا أنفسهم عناء البحث فى «لسان العرب» لإبن منظور «بالمناسبة هو مصرى ليبى» عن معنى للكلمات التى يسوقونها دليلاً على فرعونية الشعب المصرى!.. ولو فتحوا أى معجم عربى وبحثوا فيه عن جذر لأية كلمة من تلك الكلمات لوجدوها عربية صريحة .. وأذكر مثلاً واحداً وهو كلمة «خم» بمعنى خدع. ومنها قول المصريين فلان «خام» بمعنى إنه جاهل أو يمكن خداعه، وهو تعبير عربى وسليم فالمادة الخام» أو المواد الخام هى المعادن التى لا تزال على حالتها دون معاملة. والخم فى اللغة المصرية القديمة يعنى الجهل أو العمى. وفى أي معجم عربى تفتحه ستجد أن مادة خم و«عم» بمعنى واحد. وهى تعنى الجهل والعمى ..

وبعد..

أرجو من كاتبنا .. ومن كل كاتب آخر أن يقرأ تاريخنا جيداً قبل أن يتصدى للكتابة فيه أو عنه. فكفانا مانحن فيه الآن من تخبط وترنح. بسبب محاولات المسخ والمسح التى تتعرض لها هويتنا منذ فترة، والتى لا أقول ـ كما يقول غيرى ـ إنها ترجع لمؤامرة محكمة، بل أقول إنها ترجع ـ أولاً وقبل أى شئ ـ لحالة نفسية مرضية تدفع بالبعض دفعاً لتبنى المبدأ الشهير «خالف تُعرف»، دون النظر لعواقب ذلك أو ثمنه الفادح! ■




الإشارات والتنبيهات



بيوت وراء الأشجار والبحث عن الزمن المفقود

في من المهم أن يمتلك الكاتب وعياً مفارقا للجماعة، به يستطيع أن يرى العالم، ومن خلاله يتمكن من إعادة تشكيله. فإذا استطاع الكاتب أن يضفى على هذا الوعى قدراً من الحساسية الفنية، فإنه حينئذ يكون قد استطاع تقديم نموذج للفن العظيم. ورواية (بيوت وراء الأشجار) تقدم لنا محمد البساطى باعتباره كاتباً يتميز بالوعى السوسيو - تاريخى إلى جانب الحساسية الفنية. فهو من خلال وعيه بالعالم، استطاع أن يضع يده على الشظايا الحادة للواقع التاريخى والاجتماعى لفترة مريرة من تاريخنا الحديث، وأن ينظمها معاً عبر مجموعة من العلامات الفنية التى تعيد إنتاج هذا الواقع مرة أخرى فتصبح هذه الرواية - تحديداً - أفضل تطبيق للمفهوم الأرسطى عن التطهر، حيث تضعنا أمام ماضينا القريب، كى نواجهه، ومن ثم نتطهر منه.ثم إنها تبتعد بنا عن الواقع، عبر مجموعة من الطقوس الفنية، لكى تقترب بنا منه أكثر.

ومحمد البساطى يضع بهذه الرواية إضافة جديدة فى سلسلة إبداعه المتصل منذ الستينيات وحتى الآن، لتصبح - إلى جانب رائعته الأولى (التاجر والنقاش) - إحدى أهم الروايات العربية. فهو يمارس فى كلتيهما لعبته الفنية المفضلة :

تجريد الواقع وتحويله إلى افكار ،

وتجسيد الأفكار من خلال تحويلها إلى وقائع :

وفى هذا التراسل مابين التجريد والتجسيد، يلج بنا البساطى عالماً زاخرا بالطقوس، حيث تصبح شخصياته كائنات أثيرية، عبر ما يمكن أن نسميه بـ (الميتافيزيقا عبر الواقعية).

ولقد استطاع البساطى، بوعيه الفنى المتميز، أن يخلق عدة مستويات للرواية :

مستوى انفعالى : يعبر عن حدث ما، وما يستتبعه من التوترات الفنية المصاحبة .

مستوى عاطفى : وهو مستوى أرقى، ينتقل بنا من الحواس إلى الحدس، حيث يتم تحويل الواقع إلى مجموعة من الوقائع، التى توجه ذاكرة القارىء باتجاه اتخاذ موقف من التعاطف أو التعارض مع الشخصيات، طبقاً لموقفه العاطفى منها.

مستوى عقلى : يحيل الشخصيات إلى أنماط اجتماعية، أو إلى رموز تاريخية ومكانية، وبالتالى تصبح العلاقات بين تلك الشخصيات تعبيراً عن شبكة الترابطات فى العالم الخارجى .

ولقد أتاح البساطى لذاكرة القارىء من خلال هذا التقسيم، أن تنتقل بيسر من مستوى إلى آخر دون أن تعانى من التعقيدات الشكلية السائدة الآن، عبر بعض الحيل الحديثة الفجة .

فالمستوى الانفعالى (مستوى السرد) يقدم لنا حكاية بسيطة

ومتكررة تنبع من الواقع، لتصب فيه مرة أخرى. فالشخصيات حميمة، ليس من بينها البطل المفضل أو البطل المأزوم بالمفهوم السائد، لكن بداخلها البطل اليومي والمكرور. وهو من خلال اللبس أو سوء التفاهم يقع فريسة للشك الذى يحيله إلى زوج مخدوع، ثم يستحيل هذا الشك ـ من خلال معايشته ـ إلى يقين ظنى، وبعدها تتوالى الأحداث داخل ذاكرة الراوى، الذى هو البطل المخدوع منفصلاً عن ذاته . لكن البساطى، رغم تلك البساطة الشديدة التى تشكل الحدث الرئيسى بالرواية، استطاع أن يحيل هذا الحدث إلى واقعة جمالية فائقة التأثير، عبر المستوى الثانى للرواية، : (المستوى العاطفى). فهو ـ ضمن إطار العلاقات الاجتماعية الخارجية ـ يقدم لنا شخصياته لكى نتعاطف معها أو نرفضها، أو على الأقل نتشكك فى وجودها الاجتماعى السائد. وهو فى رسمه لشخصيات الرواية كان أقرب إلى الفنان التشكيلى، الذى يهتم بالظلال لا بالضوء ، ولذا فإن شخصياته لاتشير إلى حالات إنسانية بعينها، لكنها تومئ إليها .

وعبْر التفاصيل اليومية الصغيرة، استطاع البساطى أن يجعلنا نتعاطف مع سعدية ومسعد، أى مع الجلاد والضحية معاً. حتى ذلك القواد، بمنطقه الشخصى الذى لا يؤذى أحداً ولايخالف قانوناً، فإن الرواية تقوم بعملية تعديل لذاكرة القارئ تجاهه، حين تفاجئنا بأنه حتى القواد يمكن أن يحب مثلنا. أما عامر (الجانى البرئ)، فما من شك أن اتهامه بالزنا لم يجعلنا نتخذ منه موقف الضد، على العكس، كانت الذاكرة تجمع من بين ثنايا الرواية أدلة براءته المؤكدة. ولعل أجمل الشخصيات التى رسمت بدقة، وجعلتنا نتعاطف معها على المستوى الجمالى لا على المستوى الاجتماعى، هما شخصيتا الرجل الغريب (فى حوض القصب) وعنتر، فالأول يمثل (القضاء)، على العكس من الثانى الذى يمثل فكرة (اللطف) . فنبوءة الرجل تتحقق عندما يخبر مسعد أنه لن يقتل عامرا، أما عنتر ـ فمن خلال تصوره أن أحداً لايختار مصيبته ـ إلا انه يختار مصائب الآخرين كى (يتبناها)، لتصبح مصيبته ـ هو


محمد البساطى

نفسه الشخصية . وبالتالى ، فإن هاتين الشخصيتين ، إلى جانب شخصية سعدية ، هما اللتان تنقلان الرواية باكملها من المستوى العاطفى إلى المستوى العقلى .

فالرواية تقدم لنا عالماً عبثياً وفارغاً من المعنى .. هشاً ومكتفياً بذاته ، تتساقط شخصياته تحت ضربات غامضة ومجهولة ، إلا أن تلك العبثية اللامبررة هى أفضل تعبير عن المرحلة التى تتحدث عنها الرواية .. مرحلة ما بعد ١٩٦٧ وبداية تهجير مدن باكملها إلى المجهول . وكما ينشأ تراسل بين المجسد والمجرد ، فإنه من خلال المستوى العقلى للرواية ينتج نوع آخر من التراسل بين الإنسانى والمكانى ، من خلال الحلول المتبادل بين سعدية وبورسعيد ، فكلتاهما يتم انتهاكهما دون إرادتيهما ، كما أن الانتهاك فى الحالتين ـ عبثى وغير مبرر ، ويحمل قدراً من العنف الموجه . فالأولى يتم انتهاكها عبر الحاجز الخشبى ، والثانية تنتهك عبر الحاجز المائى(القناة) . ويصبح تمزيق غشاء البكارة لدى سعدية ، متوازياً ـ فنياً ـ مع تمزيق غشاء العلاقات الاجتماعية داخل المدينة ، من خلال عمليات التهجير .

وعندما تدخل سعدية فى علاقة حلول مكانى مع المدينة ، فإنه من الطبيعى أن يكون لها تجلياتها الزمانية . وتتبدى تلك التجليات، من خلال العلاقات الإنسانية التى تكون

أحد أطرافها ، والتى تتميز دائما بانها علاقات أحادية :

الكهل	سعدية
مسعد	سعدية
عامر	سعدية

وداخل هذه العلاقات يظل الطرف الأيمن منفعلاً بالرغبة فى تحقيق اتصال مع طرفها الأيسر، لكن الطرف الأيسر (سعدية) يظل غير متفاعل مع تلك الرغبة أو منفعلاً بها . إلا أن ما يميز الطرف الأيمن دائما أنه تعبير عن حالة زمنية ، فبينما تمثل سعدية المدينة فى تجليها المكانى ، فإن الكهل يعبر عن الماضى ، ومسعد يعبر عن الحاضر اما عامر فهو تعبير عن المستقبل ويظل المكان منفصلاً عن الماضى ولايرتبط به إلا عبر عمليات الانتهاك ، وكذا يستمر انفصاله ايضا عن الحاضر ، لكنه يرتبط بعاطفة زمنية بالمستقبل ، فإذا كان الماضى والحاضر يمثلان واقعاً متحققاً بالفعل، فإن المستقبل سيظل داخل الذاكرة الإنسانية حاملاً للحلم الإنسانى . وربما لهذا السبب لم تحاول سعدية درء اتهامها بإقامة علاقة مع المستقبل: (ـ اهو عامر ؟

ـ هو عامر)

كنوع من التاكيد على محاولة التحاق المكان بالحلم الإنسانى ، الذى يعبر عنه المستقبل دائماً . رغم أن واقعة الزنا لم تحدث اصلاً : (كادت تستسلم له ، ثم فى لحظة تماسكت) .

ولأن سعدية تعانى اليتم منذ صغرها ، فإن هذا اليتم تعبير عن انفصالها عن الجذور .

ولأن الإنســــان باحث أبداً عن جذوره ، فإنها لم تقاوم اليد التى امتدت أسفل الحاجز لتنتهك بكارتها ، باعتبار أن تلك اليد كانت تمثل امتداداً لها داخل الماضى . وحين تلتجىء إلى مسعد ، الذى يعبر عن الحاضر ، فإنه يكون لجوءاً زمنياً ، تفربه من الماضى إلى الحاضر . ومسعد الذى تزوجها بالصدفة على حد تعبيرها ، لم يكن كفؤاً لها على المستوى النفسى والحضارى . لذا ، كان لابد لها من البحث عن المستقبل أو اصطناعه ، فهو يمثل بالنسبة لها زمنها المفقود . وحين بدأ عامر يحوم حولها ، فإنها لم تصده ، على العكس ، مارست معه عملية احتواء . وكان المكان يخلق مجالاً حيوياً للمستقبل ، كى يحل فيه.

على أن المستوى العقلى يقدم إلينا سلسلة أخرى من العلاقات الإنسانية ، التى تعبر عن العلاقات الاجتماعية التى ترتبط بالمكان . فمن خلال ثلاثة أنماط اجتماعية : الحلاق ـ الكهل ـ التاجر ، التى ترتبط بعلاقات تعاطف مع المكان (سعدية / بورسعيد) ، تستحيل هذه الانماط إلى رموز للواقع، تعبر عن : الانتهازى والهامشى والسائد . ففى هذا المستوى يتم تحويل الشخصيات إلى أنماط ، كما يتم تحويل الأنماط إلى رموز، ويعقب ذلك عملية استبدال الكلى بالجزئى من خلال الرمز ، وكذا استبدال الإنسان بالمكانى / الزمانى .

تبقى نقطة أخيرة تمثل ذروة المستوى العقلى ، وتتمثل فى بحث مسعد الدائب عن عامر كى يقتله . وفى الواقع فإن مسعد ـ الذى لم ينجب ـ كان يعتبر عامراً امتداداً له :

(قال بركات : الولد أهبل ، لايراعى اى حرمة

قال مسعد : بيته يابركات . ابنى

«تربيتك آه نعم » . ويخيب لمن ؟)

ومن خلال هذه المحادثة بين بركات (الأب بالدم) ومسعد (الأب بالتنشئة) ، يتبين لنا مدى عمق العلاقة بين مسعد وعامر . فرغم أنه لم ينجب عامراً ، إلا انه قد رباه ، وهذا يكفى لكى نضع عامراً داخل دائرة الطباشير القوقازية .

يعرض جواربه الجديدة على عامر:

الوان حلوة . انظر . اخضر وازرق وبنى . اعملى واحد من كل لون .

ومن خلال هذا الحوار ، ندرك أن مسعد وإن كان يعتبر نفسه اباً لعامر ، فمن الطبيعى أن تتحمل سعدية مسئوليتها ـ كام ـ تجاهه . لذلك ، فإن مسعد فى بحثه الدائب عنه ، ما كان ليقتله لو وجده ، لكنه ـ كاب ـ كان سيعاقبه . ويؤكد هذا الاستنتاج أن مسعد يلتجىء إلى الرجل الغريب ، الذى عرض عليه قتل عامر . فهو حين يتعامل مع عامر من خلال واقعة الخيانة ، إنما يتعامل ليس كزوج

مخدوع، وإنما كأب يبحث عن امتداده الزمنى .

ولهذا ، فإن مسعد ـ حين تحاصره الجماعة التى تطالبه عيونها بالانتقام حتى لايستطيع أن ينفذ حكم الإعدام فى (ابنه) ، فإنه يقوم بالانتحار النفسى الذى يعقبه موته الجسدى ، مكتفياً بأن يترك مهمة امتداده داخل الزمن لعامر . ولكى يموت ، فإنه يلتجىء إلى بركات صديقه القديم وأبى عامر ، لكى يموت أمامهما ، وكأنه ـ بهذا الالتجاء ـ يوصى بركات لكى يرعى ولده الذى لم ينجبه .

وعندما تغيب سعدية عن البيوت التى تغيب بدورها خلف الأشجار ، فهى إنما تخرج من الحاضر ، لكى تواصل بحثها عن زمنها المفقود ■

عبد العزيز موافى

فضاء راعى المياه

راعى المياه



شعر
فتحى عبد الله

قيأتى ديوان فتحى عبد الله فى وقت مُناسبٍ ، ليدعمَ مسيرة الثمانينياتِ التّى تنحرف عن السيّاق الشعّرىّ القائم فى مصر بما يمنحُها خصائصها الأدائية المائزة، ويمنحها ـ بالتّالى ـ مشروعية الحضور فى المشهدِ الشّعرىّ ، وإعادة التساؤل عن مشروع السّبعينيات وهل كان خرقاً للفعلِ الشّعرىّ الراسخِ أم أُفُقاً أخيراً ، جديداً ، لذلك الفعل القديم بتجليات طارئة ؟ ولستُ فى مكانٍ يكشف عن فضاءِ جديدٍ بديل قد تحققّ بالفعلِ ، بيدَ أنّنا لا نُخطئُ رصدَ تحولات هذه المسيرة الجديدة ، الّتى تكتسبُ فى كلّ يومٍ أرضاً جديدةً ، وأعداداً آتيةً ...

II

تنبنى الرُؤيا الشعّرية فى هذا العمل على محاور ثلاثة تتمركز الرؤيا على فضاءَ اتها :

● محور استْنطاقِ الدّوال : يعكف الشّاعر على الدّال لتكريس آلياته البيوطيقيّةَ حيث تتحرك الدّوال كعواملَ أساسيّةٍ مُنتجة ، وليستْ ثانويّة وتابعةً لخطواتِ المدلولِ المحدودةِ هى حالةُ مِن الشّبُقِ المتيمَ تتلبّسُ الشاعرَ فى سيره مع الدّوالِ صوب الغياب من الصحْوِ إلى النوْمِ ، تاركاً إشارات مشهديةٍ سورياليّة وكابوسيّة يتنامىَ بها جسدُ النصّ لتتفتحَ إشاراتُ ما عن العلامات اللّغويّة المقامة ، كثيرُ منْ صُور غابويّة تستدرجُ الذّاتَ إلى فضاء الوحشة والوحشيةِ ، فى نسيجٍ يؤرّقُهُ هاجسُ التمايز :

القميصُ عائلةُ تملكُ

الإنشاد

والشبكةُ لاتكشفُ الرّوحْ

كلُّ مافعلَ الهلالُ

صارَ حقيبةً خالية [ذئابُ تمسكُ

الصحراء
فى النوم
أدركتُ جارتى بقميصها
على السُلم
معطفى لم يسع الزُجاجة
وإنشاد آخر داخل
الغرفة (١)

والاستجابةُ الأثيرةُ عنده فى رصد هذا المشهد عنده تتمظر فى المسح الأفقيُّ العرَضْيِّ الَّذى يتقصىً مساحات اللحظة ، ولا يتحرك - غالباً - رأسياً لنمو النَّصُ من داخله ، والدَّوال عنده فالتةُ من منطقة الشعور المنصهر ، تضىء - فجاة - ثم تغيب لتتركنا نقتضى أثرها و من هُنا ينبعُ سُحْرُ التوقيع من جسُد الدال ، ليتكشُف النَّصُ برُمته : شذرات متواليةُ تتساقطُ كما الشهب جاهدةً أن تُلغى حضورَها القاموسيَّ السَّابق ، هكذا يزحفُ الحسُ الشعْرىُّ من انفجار الوعى فى جسد الدالُ - لا المدلول - فى تعبيره الأشكالى عن محنة بالذات المشطورة ، هذا الدالُ حصيلةُ تجارب ريفيّة ومدنيَّةٍ ونفسيَّةٍ أكثر منها مُحصلةً لخبرةٍ ثقافية ، منبُعهُ الأساسىُّ قريته رملة الأنجبَ - المنوفية ، وأهله ، وحياته بالقاهرة ، مصدُره الدَّال ذاته بما يتكسَّفُ عنه ضوؤهُ ، لا الدلالة بما هى مُكرّسةٌ عليه من السُلطة المهيمنة وبما تفرضُهُ من رسوخٍ وسكونيةٍ ...

●● محور عبد اللّه ، أبيه ، الفلاح الَّذى نهشَ المرضُ ساقة اليُمنىُ ، وبالتَّحديد فترة وجوده بمستشفى منوف، تتحوَّل هذه الفترةُ إلى مشهديَّةٍ احتفاليَّةٍ شعريَّةٍ جيَّاشة بالأسطورىِّ الشعْرىِّ :

أبى يسمعُ التعاليم،
وينعسُ دونَ مرارةٍ
لأنَّهُ حين راقب الجوهرةَ ،
وجدَ التماسيحَ تأكلُ ،
دونَ مائدة .
والفطريات تُشبهُ السُّلالة .
ولا مجاز بين الكحولِ .
والأعشاب .
القميصُ مِن أنبوبةٍ
لأخرى
ورائحةُ عبد اللّهِ لم تجدْ
ماشيته
فاخذتْ نومها بين
حرامهِ و الخشب . (٢)

ويُمعنُ الشَّاعرُ فى الولوج داخلِ تقاطيع عبد اللّه أبيه ، فى المستشفى ، ليدهَم كائنات الرُّؤىُ :

مجلسُ الأربعينَ .
بدونِ قاربٍ
وحوافرُ الأبقارِ تطرُدُ
الرَّمادَ من مُخيلةِ المريضِ
ليَقْبَلَ الهَاتفَ الذى
يُرتب التصاويرَ : -
ملائكةٌ تردُّ الحقلَ ،
إلى ساق
وشارةٌ من النملِ
تدلّ الأطباءَ
علىً عورةِ القمحِ
والمخطوطُ يثبتُ ساقهَ
أبى
كى يمرَّ الزَّائرونَ علىً
الكتابةِ
ويلهثوا بالأحاديث (٣)

وتتوزَّعُ روحُ عبد اللّهِ فى مساحاتٍ عديدةٍ مِن فَضَاءِ الدِّيوان ، بما فى ذلك غيابه فى بعضِ المشاهدِ ...

●●● محور الإشراقاتُ الصوفُيَّةُ للُغة ، عبر صُورٍ تخيُليَّةٍ شعوريَّةٍ تتوالى ولا يجمعها سوى الحالة الشِّعريَّةُ وما يطفو على سطحها من أرقٍ ما وصورٍ وتواريخ حميمةٍ :

السَّريرُ غابةٌ مِن المياه
وملائكةٌ يحملونَ حديقةً
موسيقى تجمعُ الصَّباحيين
فى المقهى
الثيابُ زرقاء
ورامبو بوصلة المذياع
تُفَّاحةٌ أخرى
ويدخلُ الجامعة
يزدحمُ الممرُ بالتماثيل
الرَّاهبُ يحملُ كيس

نقوده في الصباح
ويدعو الهيبيين لحفلة أخيرة
لا مانعَ من سقفٍ دون
الجدران
الحربُ حالةُ نومٍ
في الشُوق :
حائطٌ يمشى
رجلٌ في سلّةِ خبزٍ
بقراتٌ بالقربِ من السماء
أخذ الهيبيون رائحته
للمضاجعِ (٤)

وَعَبْرَ هذهِ المحاورِ الثّلاثة يتشكّلُ أُفقُ الدّيوانِ ، الّذى يَعْبُرُ به فتحى عبد الله عثرات البداياتَ الأولى وَاخْتلاط حسّه الشّعرىّ بالمجاورِ العاتى ولا يخفى قلقُ الشّاعر الإبداعىّ من تعديله لقصائده التى نُشرتْ قريباً حيناً وضعَها بين دفتىْ هذا الدّيوان ، وأيضاً منَ العبورِ على تقنيتين أساسيتين وهما :

■ بناء النّص بخطوات الدوالِ المدُهشةِ ، فيبدو فيها النّصُّ ساحةً لالتقاء العناصرِ العديدةِ المتباعدةِ وفْقَ علاقاتٍ جديدةٍ تتحرّك بها فى معيشةٍ خاصةٍ ودالةٍ ، وتتركزُ هذه التقنية فى نصوص مثل : (سماء عابرة) ، (قريبة للغاية) ،،،

■ الحفاوة بالبُعدِ السّياقىّ السّردىّ ، وهذا الشّكل الشّائع الآنَ فى قصيدة النثر - وهو قديم بالطّبع - لا يمنحُ النّصَّ نمواً عضوياً (شعرّياً) مِن داخله ، لانه ينمو مِنْ نَفَس الإيقاع والقصِّ الرّاصدِ للخارجىّ ، وتتركزُ هذه التقنية فى نصه : (الهاويةُ ليستْ فضيحتى) ،،،

والتّقنية الأولى أشدُّ شعريّةً وثراء...

ومن الظّواهرِ الأساسيّةِ البادهةِ فى المشهد الشّعرىِّ عنده ، احْتشادُ أرض النّصِّ بدوالٍ عديدةٍ مُتكدّسةٍ يصعُبُ تجاورها والتفاعل بينها بالطريقة الاعتيادية العابرةِ ، وَهِىَ صوُرا إشاريّةٌ تكشفُ عن أرقِ الذّاتِ وألمها الدفين :

المراكب لم تخرج
لعين شمس
ولم يهدأ التمثال
فقط
بغالٌ أمام البحيرةِ
موسيقى مِن صندوقٍ
لبائعٍ جوّالٍ
تمسحُ المغارةَ بأقدامِ
الفيلةِ
والنّزيفُ
يغمُرُ الزجاجَ
الرّسامون بمعاطفهم
يلعقونَ الزجاجاتِ
ويضحكون للخرافِ ألّتى
تنهشُ الصورة
وهكذا تخيّلَ المشاهدُ
الّذى يأخُذُ الفيلةَ
كمناظرٍ طبيعيّةٍ (٥)

وهذه الاحتفاليّةُ بالعناصرِ والأشياءِ والحيواناتِ فى تجاورها الّذى تنظّمهُ حُمىُّ الحالةِ وفرحُ بسحرِ الدّوالِ ، يفرزُ - بالتّالى - بناءً تفكيكياً مفتّتاً ، لا يهتم بالتسلسلِ و المنطقيّةِ (الشائعة) ، لخلقِ حالته الخاصة ..

III

كذلكَ مِنَ الظّواهرِ الأثيرةِ لدى هذا الشّاعر ، ظاهرةُ الإخاء الكونىّ ، الّتى تتجلّى على نحوٍ أوضحٍ فى نصٍّ (هواءٍ قليل) :

انتظروا خمسة أيامٍ
بمراكبهم
يتغيَّرُ الهواء كثيراً
وتخرجُ الأسماكُ لتدريبِ
صغارها
وعندما ناموا
تحرّكت الأشجارُ لزائرٍ
غريبٍ
وضع نمراً على صدره
وبالمطر القليلِ الذى يسقُطُ
حملَ كيسينِ منَ الفحم
وأشار لخنزيرٍ صغيرٍ
كى يحمل الطيور
وبين مياهٍ ومياه
حبسَ أنفاسَهُ البطيئة
لعلَّ مُزارعين قد تسلّلوا

وحينَ اهْتدى للصَّغيرِ
وجد طائرين
على كيسِ الدقيق . (٦)

ومن الظواهرِ التَّعبيريَّةِ الأثيرة عنده احْتفاؤه بظاهرةِ كسر الوحدة والاتِّساقِ الاعتيادى بين لبنات الأسلوب ، لضربِ سكونيَّةِ الخطاب ، وهنا يأتى انفجار الشِّعريَّةُ من نهاية الجملة ، فكلمة النهاية لغمٌ يفجِّرُ سلامَ الجملة بالكاملِ ويُلقيها فى عُشبِ الدلالة المفتوحة :

● الجيادُ التى خارج العربة
لم تبلغ المصل .
والبحيرةُ غَمرَتْ قارب المريض
فانكشف الأخوانِ
قرب نجم . (٧)

● وكنت ألهثُ بينَ الأمصالِ
والممرضةُ الشَّقراءُ
تركتْ ثوبها خارجَ
الكلام . (٨)

بيدَ أنَّ التدْمير هنا يأتى لصالح إنتاج الدلالة ، أى بلاغيًّا ، ولا يتجاوز ذلك إلى مغامرةٍ فى كسر نظام بناء الجملة ذاته ، أو خرقٍ للنظام النحْوى الثَّابتِ بما يفجِّرُ مكبوتاته ومكنوزاته ، إنَّ المغامرة الإبداعيَّة تقعُ هنا داخل النظام اللغوى والنحْوى والصَّرفى السَّائد ، وهذه ليست إشكالية فتحى عبد الله وحده بقدرِ ما هى إشكالية الشِّعر العربىِّ اليوم ، ولعلنىَّ أكرِّرُ فى كلِّ مُناسبةٍ إثارة قضية الإنشادية أيضاً وأحادية الصَّوت داخل النَّصِّ الجديد ـ أيضاً ـ ....

IV

... هُناك ملاحظات أساسيَّة تجدر إثارتُها إزاء هذا العمل المتميز ومنها :

■ الصِّفة الضَّامرة غير المُنتجة : (فى شقتها الكبيرة) ص ٦٧ ، (وبالمطر القليل الَّذى يسقط) ص ٥٨ ، (حبسَ أنفاسَهُ البطيئة) ص ٥٨ ، (خلصَّنى من الكوارثِ البعيدة) ص ٣٢ ..

■ يقول : (قليلا
يسعل فلاحٌ عجوزٌ
ذهبتْ حديقته فى سلام) (٩) ،

وقوله : (فى سلام) توصيفىٌّ بحتٌ أقرب للنَّثرية ، وليته اسْتعاضَ عن ذلك بكسر المألوف المتوقَّعِ كما يهوى فى نهاية الجُمل ..

■ تغلُّب الحس النثرى الناتج عن الخضوع لدلالة الرؤيا السِّياقية العامة لموضوع النَّصِّ ، ولصالح دلالة كنائيَّةٍ بحتةٍ ، ...

● خمسة وعشرون عاماً
المياه لا تزال
وربُّما الأمواتُ زاروا
الحقول
ونسوا ملابسهم على
الطريق
وعندما صاحت النُّمور
وجاء حاملُ الأختام
ليعُاينَ الكروم
وأعداد الخراف
جمعوا محاصيلهم
وغابوا فى المدينة (١٠) .

فهذا خطابٌ نثرىٌ خالصٌ مُطعَّمٌ بدوالٍ تُحيلُ إلى كنايةٍ قريبةٍ غير مُنتجةٍ ، وَمِنْ ذلك أيضاً :

● فى الرابعةِ صباحاً
جلستُ بجوار رجلٍ
لا أعرفه
وضع الأجنحةَ جانباً
وتحدَّث عن قطارٍ
أكلَ أولاده دُفعةً واحدةً
وجاء المعزُّون
واحداً واحداً (١١)

■ يقول : (رايتُهُ يُعدِّدُ الشوَّارعَ
ويُذكِّرُنى بجوار القلعةِ) (١٢) ،

والعديد غير العدد ، ومن هنا تؤولُ الدلالةُ الشِّعريَّةُ بعيداً عن طريقها المقصود بسبب المبنى الصرِّفى ...

■ يقولُ : (القمحُ فضيحتى
والناموسُ مودةُ العائلة) (١٣) ،

والنَّاموس هو القانون ، لكنَّهُ يعنى الناموس الحشرة ، ....

■ حضورُ صيغٍ سائدةٍ لدى حلمى سالم فى سياق خطاب فتحى عبد الله فى هذه المساحة :

وجاء العاطلون
الشَّوارعُ لا تقبل الصُّندوق
وديستويفسكى نقل الدلتا
لجحيم المارة
وكرَّر (الأبله)

كى يدخل البقرُ المقهى
لافرق بين المصحةِ
والمنزل
فلماذا المُدرِّسةُ لا تُسمَّى
المريض ؟
بل تُلحقُ الهلالَ بالمقابر (١٤)

V

.... يبقى أن هذا العمل الإبداعيَّ أحد التَّجليات الواضحة لقافلة الثمانينيات فى ظهيرةِ المشهد الشعريِّ المصرىِّ، تكشف عن تمايز ودرايةٍ بخبرة الكتابة فى إطار القصيد النثّرى وأرقٍ فى الولوجِ إلى نصٍّ نؤَسِّسُ - جميعاً - لحضوره ...■

شريف رزق

الهوامش :

* راعى المياه - فتحى عبد الله - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٩٣ .
(١) ص ١١٧ ، ص ١١٨ .
(٢) ص١٠٠ ، ص ١٠١ .
(٣) ص١٠٤ ، ص ١٠٥ .
(٤) ص١١٩ ، ص ١٢٠ .
(٥) ص١٣٥ ، ص ١٣٦ . ص ١٣٧ .
(٦) ص٥٧ ، ص ٥٨ .
(٧) ص٩٩ .
(٨) ص١٠٦ .
(٩) ص٤٩ .
(١٠) ص٤٣ ص ٤٤ .
(١١) ص٢٧ .
(١٢) ص١٨ .
(١٣) ص١٢١ .
(١٤) ص١٢٩ ، ص ١٠٣ .

عن فن جميل شفيق

لجميل شفيق دون كثيرين من زملائه ولعٌ جليٌ بلزوم ما لا يلزم. يتجلى ذلك دون لبس فى إيثاره لاستخدام الأبيض والأسود، والابتعاد عن الكثافة اللونية كأنه فارس يحارب بأداة واحدة مع أن له أن ينوّع فى الآلات وأنواعها، يتخلى عن الدرع والخوذة، فضلاً على أن يجعل من السيف بديلاً لكل هذا، أيرجع هذا إلى تمرسه بالأبيض والأسود فقط ، أم يرجع إلى ضيق فى العالم والرؤى يتبدى فى ضيق الأدوات، أم يرجع أخيراً إلى إلزام نفسه - كأبى العلاء المعرى - بما لا يلزم فهو يلوذ بألوان شحيحة أولية، ليخلق منها تدرجات لونية ناعمة، تعوّض كثافة اللون، وتعدده، واتساعه..

مهما يكن الأمر لاشك أننا أمام هوّية فنية، محبذّة لمنحى وأدوات ورؤية، فهذا الاقتصاد اللونى الذى يصل إلى درجة الشح، يكشف عن إيثار للعزلة، والعكوف ، لا الانفجارات، والانبثاقات، سواء فى الحياة أو فى اللوحة؛ عين هادئة تربّت على الأشياء، وتوائم بينها، وتلغى فروقها وانفجاراتها، فهى أميل إلى تأمل الأشياء، وتزيينها وصقلها، لا تهشيمها وتشويهها والاحتجاج على سكونها وتجانسها.

هذا العكوف يعنى الجهد الهائل وجزءٌ منه عضلى لتنويع درجات الأبيض والأسود، كدحاً خلف نفس الشح الأسود اللونى، فالأبيض والأسود لا كثافة لونية لهما، ولذلك يستعيض الفنان عن صخب الألوان وتداخلها، بخطوطه القصيرة المتقطعة أحياناً وذات الاتجاه الواحد أحياناً أخرى لخلق الإحساس بالحركة والظلال، والضوء والعتمة. ولاشك أن جميل قد أمضى زمناً طويلاً فى إتقان صنعته والتدرب عليها، وقد يكون ساعده فى ذلك عمله الصحفى الطويل، فالألفة بقلم الرابيدو على هذا النحو تشى بعلاقة طويلة، تصل إلى حدّ


جميل شفيق

التسليم لإغرائه، والغفلة - أحياناً - عن نواقصه.

لذلك سنجد فى لوحة جميل شفيق حذقاً يكاد يصبح صنعة خالصة، لأنه مرادف للانضباط الذى يكاد يهدد الحرية الإبداعية للفنان. لكن هذا الحذق، لفرط رقيه ورهافته لا نكاد نشعر بجثومه وقصديته، إنه متوار مراوغ، بحيث يكاد ينفى نفسه.

عين الفنان الهادئة، وخطوطه الناعمة، وما يبطّن رؤيته للكون من حس صوفى بالأشياء، يحاصر هذا الحذق، فينفيه، ويصادر على نتائجه. صحيح أن هذه الخطوط السوداء القصيرة المتتابعة، تهدد بالتماثل والانتظام، لكن صحيح أيضاً أن الفنان يقوم فى لحظة ما تحددها علاقات اللوحة، إما بكسر الانتظام عبر حرف الخطوط، وإما بالتمويه على اللون من خلال ثقل السواد أو خفته، هذا معناه أن للعناصر نفسها حرية نمو، تجعل الحذق ميزة تكوينية لا قيداً على العمل.

ولكى يتجاوز الفنان الشح اللونى، كان لابدّ له من تنويع درجات الأبيض والأسود وخصوصاً أن عينه تركز على الأشياء فى حضورها الفردى، لا فى اندراجها فى الزحام،ومن ثم سنلمس - واضحا جلياً - هذا الولع بالتنقيه.. بنزع الأشياء من وقائعيتها إلى سياقات مجاوزة للواقع، لكنهامنغرسة فيه، بما هو فضاء شاسع وطويل. إن الأشياء مثقلة بالدلالة فى وجودها الصرف، وعلى الفنان تأملها، وتوجيه مساراتها، ونفض التراب عنها، ليحررها من دلالات الآخرين، ثم يقوم باجتيازها لنفسه، فتدلّ عليه.

لكن الابتعاد عن الزحام وإن كان يعنى الانتقاد فى الرصد والرؤية فهو على مستوى آخر، يحتم إدراج العناصر فى بنية التباسية، حيث بإمكان العين القارئة للوحة أن تتحرك بين أكثر من قراءة، ذلك أن شفيق يقوم بصنع تداخل بين العناصر، ففى لوحة العيون سنجد مجموعة من العيون الصافية الهادئة، لكن الحادة فى الوقت نفسه، أهى عيونُ سيدات يرتدين النقاب، أم أن الجزء الذى يعلو الجباه هو مجموعة من الأفاعى العملاقة المتلوية التى تتناغم ملاستها مع حدة العيون وثبات الحدقات، ومن ثم يصبح التراسل جلياً بين دلالات هذه الأفاعى واختصار الجسم البشرى فى عيون تتفجر منها مشاعر العداء والنفى؛ وفى لوحة الأمومة سنجد البنية الالتباسية نفسها، حيث يهيمن اللون الأسود وتتموه الملامح، أو بتعبير أدق تتضام ، لتنتفى الحدود بين الأجساد الثلاثة: الرجل والمرأة والطفل الذى يتوسطهما (أهى صياغة للعائلة المقدسة بصورة جديدة؟) حيث يتداخل رأس المرأة مع رأس الرجل، وحيث يعمد الفنان إلى تجريد الجزء السفلى من الجسمين من علامات الأنوثة والذكورة الفارقة، فنجد أنفسنا مع ثلاثة أجساد متلاصقة فى مستوى معين. لكن فى مستوى آخر، وربما بعد تحديق أطول فى اللوحة، نبدأ فى تلمس دلالة جديدة، فالحركة المتداخلة تخلق إحساساً قوياً بأن العناصر الإنسانية الثلاثة تتحول إلى رحم ممتلىء. وهو ما نجده فى لوحة أخرى لامرأة ورجل متعانقين، حيث الفنان بخلق التباس يحققه تداخل الجسمين، فيبدو الرأسان المتلاحقان، وكأنهما فمّ بشرىّ مكتنز الشفتين.

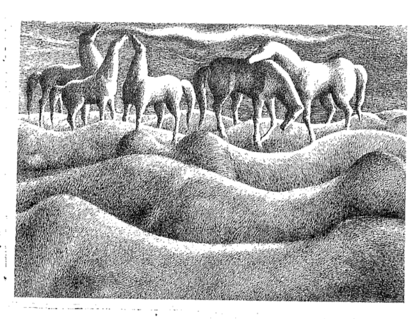
تداخل العناصر وانداح الأعضاء البشرية على هذا النحو، ينبىء فى جانب منه عن الجهد المضنى الذى يبذله الفنان من أجل إطلاق أقصى إمكانيات اللونين، الأبيض والأسود ، كما يكشف عن ولع بالعكوف والصقل والتجويد، حيث يصبح المتناهى فى الصغر والضآلة هو الطريق لخلق الكتل الكبرى والعناصر المفردة. وهكذا نبدأ مع العنصر مفرداً، لنجد أنفسنا مع العناصر وهى ترغمنا على تأملها وفهم تكثر دلالتها، فنكتشف تداخلها والتباسها وانهدام الحدود فيما بينها.

لكن هذا التداخل يقود إلى دلالة جديدة أخرى، وهى أنّ القانون الحاكم للكائنات ليس التوازن، أو الابتعاد، أو الوجود الواضح، بل هو التلاصق والتداخل والاندماج، فالمرأة والرجل فى عناقهما يكادان يصبحان جسداً واحداً، والجسم الأنثوى يتداخل مع نعومة الماء، والجاموسة والسيدة التى

تمتطيها يكادان يصبحان جسداً واحداً. وهكذا سنجد أن انتفاء الحدود يساوى الحياة تقريباً، ومن هنا سنجد أن نعومة الأجسام ليست فقط ناتجة عن ولع الفنان بالأبيض والأسود، وإنما هى نتاج رؤية تنصرف إلى صياغة العالم عبر عناصر أولية، تشى بالقدم والعتاقة والعلو على الزمان والمكان، كأنّ كل شىء يتوق إلى التداخل مع الآخر، ويذوب فيه فتنتفى الحدود، ويصبح الكل واحداً والواحد كلا، مطلقاً، مختزلاً للجميع.

وهكذا ينهض مشروع جميل شفيق على مجموعة من «الموتيفات» التى تتكرر، وتتواتر، وتتآزر فى خلق دلالتها، وهى موتيفات طابعها أسطورى، لكنه غير منبت الصلة بما يحوطه، بمعنى أن هذه العناصر أقرب إلى ما نتصور أنه مطلق، ومجاوز للتاريخ فهى واقعية بمعنى ما، لكن وضعها فى متوالية الفن يمنحها هذا الطابع المجاوز للواقع والتاريخ. من هذه الموتيفات سنجد : الأسماك، الجاموسة، القطة، الماء، الشجرة، فضلاً عن الرجل والمرأة والطفل ، وهى جميعها تندرج تحت العناصر البدئية الأسطورية، فتأخذنا من راهننا، من هنا، الآن إلى هناك، آنذاك، حيث لا يبقى سوى المجاوز للزمان.

المرأة فى هذه اللوحات هى الأصل، أعنى الأنثى ، فهى أم وعاشقة ومعشوقة. وهى التى تواجهنا وجها لوجه فى اللوحات فيما نرى الرجل فى وضع جانبى، أغلب الأحيان، أو نراه



للفنان جميل شفيق

مغلق العينين، وهى تستدعى الأنثى عموماً، القطة، السمكة، الجاموسة ... الخ، كما أنها تتبادل موقعها مع الماء أصلّ كلّ شىء حى، الماء بين النعومة والخصب والرى، والأنثى كذلك أنها مصدر الحياة والخصب وحارسة النيران، السيدة المتعددة العناصر، الإلهة، وأم الإله، ولذلك نراها وهى تحتوى الرجل، فحركتها أكثر قدرة على الإحاطة به وإلحاقه بها فى ضرب من الاحتواء يقربنا من إحاطة الرحم بالجنين.

فى لوحة الجاموسة سنجد المرأة متداخلة مع الجاموسة، فالفروق منداحة بينهما، وحركتهما معاً تخلق إيقاعاً متراسلاً، الجاموسة منظور إليها من خلف، حيث يَبْدَهُنا حضور جهازها التناسلى، وانتفاخ بطنها، وحيث تشى حركتها بكتلة متماسكة تمزق العتمة المهيمنة، وفوقها المرأة، وجْسمها متداخلٌ بجسم طفلها الذى نحس به متوارياً، دائراً فى فلكها، وهما معاً يكشفان عن نزوع إلى الأعلى، فهما مشرئبان فى حركة تنحو إلى الطيران، وهو ما يتوازن مع حركة الجاموسة الراسخة التى تكاد لرسوخها تبدو هكذا فى حركتها منذ زمن طويل، مرتبطة بالأرض، حتى لتبدو صياغة أخرى لتمثال الأم الأرض مانحة الخصب، كبيرة الأثداء.

أما فى لوحة الراقصة، فنجد أنفسنا مع ملامح أنثوية تشى بأسطوريتها على المستوى البدنى للراقصة، الفم الواسع المكتنز الشفتين، الشعر الطويل الضافى، العيون الواسعة مع الأثداء الضخمة، والبطن الضخم الكاشف عن خصوبة، تؤكدها المنطقة السفلى من البطن حيث الجهاز التناسلى. أما الفخذان فالمبالغة فيهما

لا تحتاج إلى إشارة كلُّ هذا يتناغم مع حركة الجسم المشدودة إلى الأرض، ومع حركة الذراعين، فنصبح مع تكوين أقرب إلى امرأة شجرة، ضخمة الجذع، ثابتة الجذور.

وإذا كانت هذه العناصر تشير إلى الأرض والماء، فإن إشارتها إلى الخصوبة بالغة الوضوح، فالسمك والقطط والديوك، وهى جميعها عناصر متواترة، تكشف عن ايثار المتعة الحسية. أما المرأة فتكاد تخلو من العظام، إنها امرأة أسطورية متلقية للخصب، حارسة للحياة. ومن الغريب أن عناصر تكوينها البدنى أقرب إلى المرأة الإفريقية لا المرأة الفرعونية التى نعرف تماثيلها وصورها فى المعابد وأوراق البردى.

عناصر لوحة شفيق الحاضرة تستدعى عناصرها الغائبة، وممارسته اللونية تستدعى ما نفته وغيّبته من ألوان، وكلاهما دالٌ على ممارسة بعينها، ممارسة تَغْرُقُ من الكثافة والتناقض، وتلوذ بالنعومة والتجانس، فتستعيض عن الألوان الكثيرة بلونين اثنين، وتؤكد الاقتصاد لا الوفرة، وتلوذ بهدوء الأشياء وعلوها عن اللحظة الحاضرة، لتقول لنا إن الحاضر كامن فى الماضى، والواحد فى المتعدد، والكل فى واحد .

إنها عين هادئة لفنان يلزم نَفسَه بما لا يَلْزم، ويكتفى بما اتقن، إيثاراً للراحة . ■

محمد بدوى

رقصات نيلية

رغم أن عالم هذا الديوان لمحمد إبراهيم أبى سنة لا يُمثِّلُ ـ فى جوهره ـ عالماً دائرياً تدور مفرداته الدلالية حول مركزٍ واحدٍ كما تعودنا ، إلا أننا نستطيع أن نلمح ـ على مستوى أعمق من مستويات التعبير ـ تلك الثنائية شبه الضدية التى تلوح دوماً بوصفها مهاداً يتحرك عبره القول الشعرى : الحلم / الرثاء .

وربما بدت تلك الثنائية واضحةً فى المفتتح النثرى الذى سبق قصائد الديوان حيث يقول الشاعر فى البداية «وكانى ما عشت حياتى . لقد حلقت فوقها كما يحوم طائر فوق غابة تحترق» ثم يقول عن الشعر فى النهاية إنه «كهف النجوم التى يدخرها الشاعر لليل حتى يصنع منها نهاره الجديد القادم» . فالشعر هنا يتجلى اشتعالاً بالحلم فيما تتجلى الذات الرومانسية انطفاءً بالرثاء .

وقد يتيح لنا هذا الارتباط (الذات ـ الرثاء / الشعر ـ الحلم) أن نفهم خدعة العنوان الذى يوحى ـ للوهلة الأولى ـ بتفاؤل شديد وانبساطية سوف نكتشف حثيثاً زيفها كلما توغلنا فى حقل البوح الشعرى . فالعنوان ـ بوصفه مفتاحاً أولياً للمعنى الكلى ـ يعلّق تبعاً لمزدوجة الربط السابقة ذلك المعنى الكلى على فعل (الشعر ـ الحلم) من حيث هو فعل إيجابى بينما يتناسى المفعول به فى الزمن والمكان (الذات) بما هو موضوع للرثاء . ولن نلبث أن يفاجئنا هذا المفعول به (الذات) بحضوره الدائب فى القصائد . وحضوره ـ بالطبع ـ هو حضور الواقع الطاغى بقسوته ونيره .

وما (الشعر ـ الحلم) إلا خيط الخلاص المنشود فى امتداده وراء ذلك الواقع الأليم ـ النافذة التى ينفذ منها ضوء الأمل ناعماً أخّاذاً .

تلعب الذكرى دوراً خطيراً فى التعبير عن «صورة الذات» ، وتقوم الطبيعة ـ فى غير حالة ـ بشحذ دور الذكرى وإنمائه كانها تسعى بذلك إلى بثّ روح الحياة فيما صار غائباً ومنصرماً . وتعمل هذه التقنية على استعادة وجود لم يعد موجوداً وتثبيته فى مرآة الحياة الكونية ليظل فاعلاً :

. . تاكل أحداقها زهرة الأقحوانْ

تتذكر عند المساء الذى فاض فى

قلبها بالأسى

تتذكر بعض القلوب الرحيمة

تلمسها فى حنان

حين كان الأمان

وارفاً

وأغانى الكمان

تصطفى عودها لتراقصه

والندى مهرجان

(زهرة الأقحوان)

أو :

كان يهفو إلى فرح طاعن فى الأساطير

منذ صباه الذى يسكن الآن ذاكرة

الياسمين

(ذاكرة الياسمين)

أو :

هل تستطيع حمائم الشوق المرفرف

فى ابتهالٍ

أن تبعث القمر الذى يهوى

(قمر من الفردوس)

وإذا كانت ذكريات الذات تنبعث بعد اندثارها بعونٍ من روح الطبيعة فإن الأرض - مثلها مثل الذكرى - تنبعث أيضاً بفعل (الشعر - الحلم) لتجدد حضارتها ، ومن ثمَّ تخرج الذات المقهورة من أسر واقعها لتعيش معناها الأصيل فى ظل انبعاث التاريخ . والمستقبل - إذن - هو الوسيط الذى يتيح للذات أن تجاوز (الضرورة - الحاضر) نحو وجودها الحقيقى .

محمد إبراهيم أبو سنة

وهنا يمثل المستقبل والذكرى معاً فيما يتصل برابطة (الذات - الوطن) قطباً واحداً فى مقابل قطب الحاضر الذى يصوِّر الهوان والخسران :

.. هذا هو الحلم يبعث

« شوق قديم »

ليوم تقومين فيه فتخرج كل الشموس

التى سجنتها سياط الطغاة

(قم يا وطن)

أو :

انهضى إيزيس

- صلّى -

ها هنا لا تليق الدموعُ

إن هذا الزمان رجع خرير الأمواج

فى النيل

وهذا الخلود طفل رضيعُ

فانهضى ، واحملى الزمان صغيراً

آن يا نيل للفجر أن يحين طلوعُ

(رقصات نيلية)

إن الزمن يبدو لصيقا بالمكان حدَّ أن تصبح الذات التى تُمَثِّل محور الغناء الرومانسى «وحدة زمكانية» منتشرة فى عناصر الوقت والكائنات . وفى هذه الكثرة فقط تعثر الذات على واحديتها ، فهى ليست - كما يظن البعض - تئن تحت وطأة تشتتها فى الآخرين ، بل - على النقيض من ذلك - تستبدل بأحزانها سعادة الوجود فى الطبيعة وتعوِّض فصاماتها بذلك التورط الصوفى الذى يرهص بتفردها الكامل . ولعل «معابثة المستحيل» هى المرادف الجمالى الدقيق لفشل الصدام العنيف مع الواقع ، ذلك الفشل الذى دفع برثاء الذات إلى حافة الحلم - حلم المحب المتوحد التائه :

ليلى تعابث قيسها

قيس يعابث فى الفلاة المستحيل

(لك أن تموت كما تشاء)

وتتكرر كلمة (الحلم) فى قصائد الديوان نحو أربع عشرة مرة أو يزيد مما يؤكد كونها (كلمة تيمة) . وبتعدد السياقات التى تأتى فيها كلمة (الحلم) لا تؤسس الذات صورتها دون أن تعبر عن وحدة الزمن والمكان داخلها أو تعبر عن انصهار (الذات - الأرض) فى يوتوبيا كونية ماضية أو مستقبلة يهدد قداستها حاضر الزمن الخراب .

إن هجاء الحاضر هو الذى يفصح بقوة عن كينونة مؤجلة لكل من الذات والوطن . وبالرغم عن النغمة المجردة التى يلتبس بها الوطن دون أن تلتبس بها الذات غالباً فإن كل غياب لطرف من هذين الطرفين يشى بغياب الآخر مما يدل على أن الوعى الشخصى بجغرافية الذات يتسع زماناً وتاريخاً وحضارةً ليضم منظومة القيم الفردية والجماعية فى آن . وإذا كان إرهاص الرحيل يقترب فى إلحاحه بعض الشئ من إرهاص الحلم فى قصائد أبى سنة الأخيرة فذلك لأن جدل (النأى / الدنوّ) والجدل الذى يفرز فاعلية الانتماء وفاعلية الشعور بالهوية عوضاً عن جدلٍ آخر هو جدل (النقض ـ الإحلال) كما نجده عند شاعر مثل أمل دنقل أو مظفر النواب .

ويشغل ضمير الغياب فى السرد الشعرى مساحة أكبر قليلاً من ضمير المتكلم فيما لا يشغل ضمير المخاطب سوى مساحة محدودة . وربما تتستر الذات وراء ضمير الغائب أحياناً ، وربما كذلك تتخذ من عناصر الطبيعة قناعاً لنفسها لتتكلم عن واحدٍ يختفى فى المثنّى . ولكن الجدل بين كفتين يكادان يتساويان (الغائب والمتكلم) ينمُّ ـ فى أساسه ـ عن شيئين : ـ النظر إلى الذات بوصفها آخر حيناً والنظر إلى الآخر بوصفه ذاتاً أو أنا حيناً ثانياً ، الابتعاد والاقتراب المتراوحان من صورة تعتمدها الذاكرة بوصفها حلماً حيث يمكن للعالم وحده أن ينفصل عن ذاته ويلتحم بها ـ أن يتفكك فى الأشياء وأن تتفكك فيه . والشعور بالانتماء هنا يقع فى منطقة مظللة ولكنها أكيدة ؛ المنطقة التى يتوتر فيها الوجود بشكل مرنٍ لو صح التعبير فيتحول دون أن يضحى بتوازنه الداخلى تحولاً يشبه الأسطورة .

إنه طائر الذاكرة

يبتنى عشه فى الضباب

ويعرف أن البداية

فى الآخرة

(ماقد تبقى من الأغنية)

وأيضاً :

هل آن أن يلد الحصان

قمراً .. وهل تأتى زهور الأقحوان

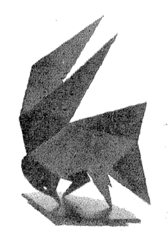
تحنو على قلبى فيشتعل الحنان

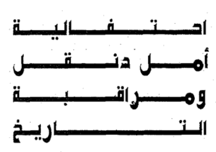
(لك أن تموت كما تشاء)

وظنى أن التوازن الموجود فى الرؤية بوصفها توتراً مرناً ووجوداً متحولاً يفصح عن نفسه فى توازنٍ آخر هو ذلك التوازن الأسلوبى بين نهج المفارقة ونهج الاستعارة فى تشكيل الصورة الشعرية . كما أنه يفصح عن نفسه ـ ربما ـ فى ذلك التوازن بين التفعيلتين المهيمنتين فى الديوان (فاعلن = ٥، تفاعلن = ٤) فى مقابل اقل التفعيلات وروداً (مستفعلن ن = ١ ، فعلن ن = ٢) بينما تقف فعولن موقفاً وسيطاً (فعولن ان = ٣) وما يعنيه ذلك من تداخلات البنية الموسيقية وتخارجاتها عبر صعود الإيقاع وهبوطه وعبر حدته وليونته وعبر جرسه وخفوته .

ويظل أبو سنة ـ كعادته ـ أقرب إلى حس الغناء منه إلى حس الحكى وإن لم يعدم التمثيل الحكائى فى أكثر من موضع . بيد أنه يحول الحكاية نفسها إلى غناء لأنه يصبو ـ هكذا اعتقد ـ إلى إعطاء تجربة (الحلم ـ الرثاء) نغميةً تثير انعطاف الآخر نحوها بقدر ما تثير قدرة الذات على الإنشاد الذى ينتشلها من هوة السكون الأسيان حاضّاً إياها على تفتح الحواس وانتظام الخطى انتظاماً دائباً .

وليد منير





احتفالية أمل دنقل ومراقبة التاريخ

فهل يرحل الشاعر حقاً ؟ مجرد سؤال وعلامة استفهام تشغلنى لا ادعى إجابة ولكن .. كيف تقام جلسات الذكريات لراحل دون رحيل ، وكيف نتذكر ما ليس ذكرى ؟

هكذا .. عشر سنوات من الرحيل وعمر كامل من المفارقة .

آه (يا أمل) ـ ما أقسى الجدار . وما أصعب الذكرى خاصة ونحن لم نلتق وجهان او يدان أو ـ .. لم نلتق إلا قارئ ـ هو بالتأكيد أنا ـ وشاعر ـ هو أنت ـ كم أتعبتنى وجرحتنى مقدار ما تجرح الحقائق فى بلاد المغيب ، وكم سرنى صوتك فى زمن الخرس .

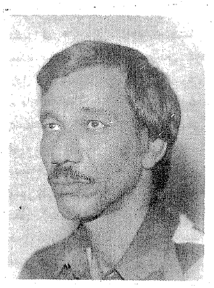
ها هو الجدار يكبر مخلفاً فى كل ركن قتيل ، فى كل زاوية جريح ، فى كل ميدان جائع ومتسول وفى كل ناصية راقصة وزامر وفى كل مكان آثاره الدموية وها هى السنوات مرت ـ فهل أدرك قاتلوه ما أراد ؟

أسائل نفسى وأوجه السؤال إلى كل أبناء جيلى .

هل مر نورٌ إليكم ؟

فماذا أضاء ؟ وأين نحن ممن أنفقوا العمر لكى نرى ؟

فى مدينة السويس حيث أبناء عمومته كان اللقاء حميماً ، وكان الشجن جارحاً ولذيذاً وكان أمل دنقل هو صاحب المائدة / الحوار ، وصاحب الحضور والسطوة بدءاً من ذكريات المخرجة عطيات الأبنودى والتى أعلنت عن فيلمها التسجيلى الذى أنشأته على صوت وجسد وذكريات الشاعر فقالت « أنا مخرجة سينمائية دخل حياتى ثلاثة صعايدة ، أولهم عبدالرحمن الأبنودى ومازلت أحمل إسمه والثانى يحيى الطاهر عبدالله وقد تربى فى رعايتى بنتاه ، والثالث هو أمل دنقل . ارتباط الثلاثة وارتباطى بهم كلٌ بطريقته الخاصة ، وأمل اقتربت منه فى أيامه الأخيرة



أمل دنقل

هذا دفعنى إلى عمل فيلم « حديث الغرفة رقم ٨ » ليس عن أمل بل مع وبأمل دنقل . وللأسف لم يحاول أحد أن يقدم العون لهذا الفيلم . قررت ألا أبكى أمل بل حاولت أن يبقى أمل فلم يتحدث ـ فى الفيلم ـ أحد عنه وتحدث وحده عن نفسه .

ثم قدم الدكتور مدحت الجيار رؤية نقدية لأعمال الشاعر فتحدث عن رحلة أمل دنقل بين الجنوب والشمال . شاعر تربى فى هذا الصعيد ، ورضع من السير الشعبية حتى اكتفى واستوى ، وصاحب الناس وجال فى أحشاء المدن والقرى . من هنا استفاد من التراث العربى والتراث المصرى . ومن الناس الذين يعيشون حوله ومعه وضده . كانت له حساسية خاصة ، يلتقط الزوايا الخاصة والنادرة فى سلوك البشر وتصرفات الطبيعة ، ومن كثرة التجوال بين الناس تقلب معهم فى التاريخ وفى المكان .

وعندما يصل إلى القاهرة كانت مصر تمر بأزمتها فيكتب « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة » وكلما حدث حدثٌ ضخم جدد أمل العنوان وجدد هواياته فى مراقبة التاريخ ومراقبة المجتمع . ولا ننسى أبداً ما قاله فى هذه المدينة « السويس » وغيرها من القصائد التى تؤرخ له تاريخه ويؤرخ لنا تاريخ الوطن . ويختتم د/ مدحت الجيار كلمته بخطاب موجه إلى أمل دنقل :

أنت لا تزال معنا شاعراً كبيراً وأن

الأجيال كبرت وأنت لاتزال فى خندقك ، والكلمات التى قلتها لاتزال صالحة لأن نتفوه بها الآن .

وعن موقف شعراء الحداثة من أمل دنقل تحدث الشاعر حلمى سالم فأوضح أن هناك فكرة شائعة فى الحياة الثقافية المصرية تقول أن شعراء الحداثة أو .. .. أو .. .. يتخذون من أمل موقفاً سلبياً ويرونه غير مؤثر فى حياتنا الثقافية ، ولست أدرى من أين جاء هذا الاتهام . أريد فقط أن أشير إلى أننا لا ننكر أبداً تراثنا السابق حتى المهلهل منشىء الشعر ، كما أريد أن ألفت النظر إلى أننا فى إضاءة ٧٧ أصدرنا افتتاحية العدد العاشر قبل وفاة أمل بعنوان « شاعر من هذا الزمان » أشرنا فيه إلى دور هذا الشاعر البارز فى حياتنا .

أتت فترة كان فيها شىء من الالتباس ، تلك الفترة التى كتب فيها أمل قصيدته عن مقتل يوسف السباعى حتى أن بعض الشعراء كتب يندد بهذه القصيدة التى أعتقد أن أمل دنقل لم يدرجها فى ديوان وهذه قال فيها أن قتلتك الفلسطينيون سيذهبون بدداً....

لم نكن فى إضاءة نرى أن شعر الحداثة السبعينى هو بداية الشعر ، فنحن أبناء لأدباء هم أبناء لآباء ونرى ما يقدمه الأجيال الجديدة من إضافات نرحب بها ونتبناها .

ثم تحدث حلمى سالم عن تأثر شعراء الحداثة بشعر أمل ثم طالب النقاد أن يترصدوا فى شعر السبعينيات تأثراته بشعرائنا الكبار وختم حلمى كلمته قائلا : « أمل جزء حميم من حياتنا الشعرية ، وشاعر كبير تدين له حياتنا الفكرية والأدبية حتى وإن تباينت وجهات نظرنا . وأحب أن أقرأ القصيدة التى كانت من وحينا ـ طلاب الجامعة ـ ولنا أثناء إعتصامنا فى الجامعة وقرأ حلمى سالم قصيدة « الكعكة الحجرية » ثم انتقلت الأمسية إلى نصوص الضيوف من الشعراء فتبارى شعراء العامية عبود حداد ، جلال الجيزاوى ، أحمد أبو سمرة ومن القاهرة حضر الشعراء ماجد يوسف ، طاهر البرنبالى وخالد عبدالمنعم مع شعراء الفصحى حلمى سالم وإبراهيم جمال الدين ، أضاء اللقاء حضور ابن السويس الملحن المتميز أشرف السركى والذى كان غناؤه جزءاً هاماً جداً فى إثراء اللقاء والارتفاع بمستوى الأمسية ، فقدم فاصلين ، فى الأول مجموعة من الأغانى القصيرة ، ثم ملحمة محمد عبيد التى كتبها الشاعر الراحل فؤاد حداد ، ثم فى ختام الأمسية قدم فاصلاً آخر جعلنى أتساءل فى حيرة: هل حقاً لم يمر النور إلى الأجيال ؟ كيف إذن يغيب مثل الغناء فى هذا الهامش الضيق . إنه زمان الخرس ، فلا ترفعوا رؤوسكم إليه . ■

عبدالوهاب داود

فلسطين

محمود درويش في أحد عشر كوكبا

قد تتأسس المفاضلة بين شاعريين جيدين على امتلك أحدهما للحدّس النقدى والقوة مما يمكّنه من ترتيب عالمه ودفعه بعيداً عن طريق زرعه ، والتوجه دائماً إلى أرض غير مفتّضة .

ترجح كفة النموذج المتعدد الذى يشكّل إنتاجه الشعرى عدة بلاد مختلفة فى المناخ وطبيعة التربة (علاقته النفعية باللغة) مقابل النموذج الأفقى الذى هو محصلّة مجموعة من الصياغات مشتركة الملامح التى قد تكوّن ـ مع ذلك ـ قارة شعرية مترامية الأطراف .

تتأسس المفاضلة أيضاً على مدى الاتكاء على مفهوم القيمة الثابتة للشاعر فالاضطلاع بمهمة البوق ، رديف السياسي والاستعداد لترجمة الوقائع على اعتبار ذات الشاعر ترْساً في ماكينة المؤسسة ، أو الغفلة عن دور الصمت ـ ديدن الشعرية ـ وحقّه في القيادة ليمهّد الأرض أمام كلام صالح لزمكانية أكثر اتساعاً بمثابة النَحْر لم تمَّ ترسيبه من أرض إبداعية ، كما أن شهوة الكتابة التى هى بحث عن طمأنينة فاسدة لإحداث توازن ما تتحول غالباً من مقدمات للموت إلى منظومة نفعية متنامية

١ـ يديولوجية التداعى

عند رصد أنماط البناء فى « أحد عشر كوكباً » لابد أن نتوقف أمام التدوير الذى لم يعُدْ مجرد تقنية أو حيلة أسلوبية أو شكل محايث لنص واحد أو مجموعة من النصوص داخل كتاب واحد ، بل أصبح طريق الشاعر لشاعريته ولأداة « الحاضرة دوما » للقبض على العالم ، التقنية قد توحّشَتْ وخرجت عن حدودها الوهمية لتؤسس مستعمراتها فى اللغة والمجاز والرؤية ، فالسائد نمطٌ مغلق يعتمد على الجملة الممتدة التى تساندها التحركات العشوائية للذات داخل محيط الأشياء عن طريق الربط بين عناصر متنافرة لإحداث الإدهاش وإكساب النص ثقلا وصموداً أمام سكين التأويل التى تنزع بغير مشقةٍ



محمود درويش

قشرة « الكولاج» الدلالى لتصل إلى الذات الحلولية الراثية والمرثية فى آن.

تمرُّ من خلال هذه الذات كل الوقائع والأحداث والانقسامات والتصدعات ، فهى إذْ تحتل دور المركز الذى تنطلق منه موجات العلاقات تستند على بديهية مؤداها : ثمة علاقات بين أى شىء وأى شيء .

فالنص يقوم على سلسلة من العودات المتكررة إلى كلمات وتراكيب نحوية وصرفية بعينها داخل مناخ مجازى موسوم بالفقد وانهيار المقاومة.

على المستوى الصوتى يتمثّل ذلك بوضوح فى القافية الخافتة أو القافية المعتلّة التى يمكن دمجها فى مابعدها بحيث تشكّل وقفاً ووصلاً فى انحياز نحو الوصل

« سوف يهبط بعض الكلام عن الحب فى

شعر لوركا الذى سوف يسكن غرفةِ نومى » «ص١٣»

أو تكون القافية مُسكّنةً لضرورة عروضية فقط ، بحيث لا يمكن الوقوف عندها لعدم اكتمال المعنى فيتم تجاهل الانقطاع الظاهرى للجملة المتمثّل فى القافية الاضطرارية التى تعوق الاقتراب من الشفاهى المرجوّ ،

« ساعة تبصر الغيبَ . أعرف أنّ الزمانْ

لا يحالفنى مرتين وأعرف أنى سأخرج منْ

رايتى طائرا لا يحطُّ على شجر فى الحديقة » «ص١٣»

على الصعيد المعجمى يتبدّى تراسل المعانى والتكرار الجزئى للدلالة المتمثل فى استخدام الشاعر لمجموعة من الدوال الأساسية (الحصار ـ الخيانة ـ النهاية ـ المنفى) تتحرك حولها دائرة من الألفاظ فى نفس المجال الدلالى أو إحداث نوع من التداعى الدلالى بإيراد دالتين متقابلتين

« خائفاً من غموض النهار على مرمر الدار ، مِنْ

عتمةِ الشمس فى الورد ، مِنْ ماء نافورتى » ص٢٢

يقترب هذا التداعى المشار إليه من أجرومية متخيلة تشابه النسق الكلامى وتوازيه ، فعلى قدر سخونة الأحداث وعدم معقوليتها وتراكمها ياتى خطاب درويش محاولاً صناعة

نسق مواز لهذه السيولة البركانية ليتورط فى أدغال من التحامات الجمل وتطوحات الجسد داخل فضاء محدد ، وذلك فى سعى حثيث لمعادلة حالة الاستبطان والرؤية باشتعال ظاهرى يفترض أن انسكاب السائل على الأرض نوع من الاختراق !

هذا الانسكاب الكلامى الذى يتبنى الترجيع والضغط على الأذن يتجاهل تماماً كون الكتابة شفاهة وقد أصبحت خرساء ـ على حد تعبير « نويل » لأنها معنيّة بمخاطبة العين التى لم تعد ـ بدورها ـ صمّاء.

٢ ـ أرضٌ مرصعةٌ بالنجوم

يشتمل معجم درويش فى هذا الديوان على قسمين من الدوال يمثلان ـ كلاهما نمطاً ناتئاًمن العلاقات يتوسل عن طريقه الشاعر لإحداث هزّة عنيفة عند المتلقى ، ينتمى القسم الأول إلى الشائع والمستخدم من قبَل الشاعر نفسه والذى بلغ حداً من الثبات والذيوع أقرب إلى الإحالة المباشرة:

(الأندلس ـ الحصار ـ البرتقال ـ الحمام ـ الغجرالرياح ـ المطر ـ السماء ـ النخيل ـ البحر)

هذه الدوال تأتى فى السياق محملةً بعلاقاتها التقليدية دون أى انحراف إيحائى يحدثه الشاعر عن طريق التشكيل وخلق علاقات جديدة ، تكسر عاديتها وطرق استقبالها المألوفة ،

فعندما يتكلم الشاعر عن الرحيل فى « كن لجيتارتى وتراً أيها الماء » «ص٢٣»

يتبنى علاقات الترميز والغياب وحشد مجموعة كبيرة من الإشارات تصبّ فى معنى واحد كإعادة نغمة واحدة بعدد كبير من الآلات ـ بدون تصرّف ـ فمن الرحيل عن الأندلس إلى الرحيل أمام المغول إلى رحيل المتنبى عن مصر إلى رحيل الهنود الحمُر أمام خيول كولمبس .

إن كليشيهات الرحيل التاريخية لاتساهم فى توسيع عالم القصيدة الدلالى، وإنما تُحدث تراكما مجانياً محدد الأبعاد والتأثير .

ومن تثبيت المدلولات إلى تجريد الدا، فى « الكمنجات » «ص٢٩»

يتسع النص لخليط من أفكار ومعانٍ مُلْتَقَطَةٍ من الذاكرة الآلية التى هى :

وطن غائب ،

مهاجرون يرحلون ،

امراةُ موصوفة ،

وذلك فى تنضيد متواز تكاد تتوحد معه بنية الجمل الصرفية فى ثنائيات متتالية فلا نظفر إلا بكتابة آلية تنهش الهواء .

فالكمنجات ليست موضوعاً ، بل لفظة تم تجريدها ونفى دلالتها كى تتسع لكل معنى ، وعلى هذا الأساس يمكن أن تمتد القصيدة لتصبح ألف ثنائية متوالية :

« الكمنجات خيل على وترٍمن سراب وماء يئنُّ

الكمنجات فوضى قلوب تجذبها الريح فى قدم الراقصةْ

الكمنجات تبكى على العرب الخارجين من الأندلس »

وينتمى النوع الثانى من الدوال التى يسوقها الشاعر إلى الدوال المعضّدة ، التى تمتلك جذوراً عميقة فى التاريخ أو فى الوعى .

(كولمبس ـ يوربيدوس ـ اسبارطة ـ هولاكو ـ كسرى ـ فرعون ـ قيصر ـجلجامش ـ النجاشى ـ ابن خلدون ـ لوركا ـ سوفوكليس رودان ـ كافكا)

يقوم درويش بانتزاعها من سياقها التاريخى محملةً بعموميتها وما تمتلكه من إحالات داخل الذاكرة المسطّحة التى تعرف من التاريخ عناوينه الرئيسية عائداً بنا إلى الهنأت التي وقع فيها شعر الرواد ومن ضمنها : آفة الترصيع كانما يقتصر دور الشاعر على الإحالة لعالم غاية فى الشساعة ، متعدد المداخل دون وجود علاقة حقيقية محملة بثمارها الباطنية لتنقذنا من غابة التأويل التى نُطَالب باختراعها ثمَّ الضلال فيها :

أىّ خلل سيحدث لسياق القصيدة لو استبدلنا « شكسبير » بـ «

يوربيدوس » فى السطر التالى :

(سَيَنْقُصُكُمْ يوربيدوس يوماً وأشعار كنعان والبابليين) «ص ٤١ »

أىُ خلل سيحدث فى السياق لو استبدلنا « مور» أو مختار بـ « رودان » (فما نفعُ حريتى ياتماثيل رودان) «ص ٣٩ »

لو استبدلنا « هتلر » بـ « هولاكو «وشار» بـ « لوركا » ؟

إنَّ أىَّ عَلَم له موطىء قدمين على أرض التاريخ يصلح ياقوتةً فى خطاب درويش ، لأنه بالفعل لا يحتاج إليه إلاّ فى حدود الظاهر القشرى وذلك لاكتفائه بالتهويم عن الديالكتيك .

هذه العمومية فى التناول تظهر بوضوح فى القصيدة المعنونة بـ «سنختار سوفوكليس » « ص ٦٣ »

فالقصيدة تنتظم فى خيط مراثى الواقع العربى ومراثى الأمل ولا تتضمّن سوى اشارتين مستقيمتين لـ سوفوكليس ، وذلك فى نوبة من نوبات غضب الشاعر العارم على الوضع العربى المتردّى :

« سنختار « سوفوكل » قبل امرىء القيس

مهما تغيّر تين الرعاة »

« لنختار سوفوكل فى آخر الأمر كى يكسر الدائرة »

عدا ذلك الترضيع فالقصيدة ، ـ من الألف إلى الياء ـ تدور فى حيز الشاعر بوداعة تامة (البكاء على الأطلال ، وجلد الذات العربية فى طقس تهويمى حيث لا بداية ولا نهاية ، فقط عالم من دخان الكلام المرتّب ، المنثال ، المُرَجّع ، المستند فى المقام الأول على ضجيجية الإيقاع والاستقبال الإيجابى لموقف الشاعر السياسى)

مالذى يحدث لو حذفنا الاشارة إلى سوفوكليس ؟

ستنضم القصيدة إلى قطيع درويش بسهولة بالغة ، وإذا استبدلنا « فرجيل »

أو « هوميروس » بـ « سوفوكليس»

لن يستغرق الأمر سوى الربط بين التأويلات الآلية الحاضرة فى أذهاننا .

٣ ـ التناص .. تراكمُ النصوص !

على أحد المستويات يمكن أنْ يُعد الديوان الذى بين أيدينا تناصاً مع عالم درويش السابق مع استثناء أو فصل الجانب الحوادثى المعنىّ بالبلورة والعرَض ، وهذا الاستثناء يقوم على أن الجمالى عند درويش ليس محاثياً للأيديولوجى أو الفكرى ، فالجمالى ثابت يرتكز على قوانين محددة بينما تتغير الأفكار المعالجة والحوادث الخاضعة للصهر والتشكيل داخل هذا البناء الجمالى ثمة تعبيرات أكثر عمومية وقرباً من الذهن تصلح للإشارة كالاجترار ولكن الجانب الوقائعى « المتجدد» المعُالج فى « أحد عشر كوكباً » ينقض أطراف هذا التعبير .

يجب علينا إذن استخدام تعبير «التناص » شديد الانتشار وغير المتفق على مكتسباته الدلالية محاولين التخفف من عموميته بتفسير كيفية تحول الديوان من عمل قائم بذاته إلى محصلة نصوص درويشية » ـ نسبة إلى درويش مع استثناء قصيدة « خطبة الهندى الأحمر ـ ماقبل الأخيرة ـ أمام الرجل الأبيض » التى شذّت عن السياق نتيجة لتفاعلها الإيجابى مع نصوص الهنود الحمر ومدوناتهم بامتصاصها ثم إعادة تشكيل الفضاء المقترن بهذه النصوص بنفيها وإثباتها فى آن واحد ، فهذه القصيدة تتحول إلى آلة تفتّت مقولات الهنود الحمر وتقودها بعد أن ترتب دلالاتها من جديد داخل زمنية ومكانية جديدتين .

علينا أيضا نفيُ مقولة « بارت » التى ترى أى نص مجموعةً من النصوص السابقة لكونها شديدة الاتساع .

فعلام يتاسس التناص المشار إليه؟

يتاسس على الرؤية الواحدية الممتدة عبر عدة دواوين سابقة ـ هى أغنية .. هى أغنية ، أرى ماأريد ، وردُ أقل ـ والتى لا يمكن أن نلمس عبر تجلياتها فى هذا الديوان أى مكتسبات جديدة :

ـ نفس الأغراض المحددة

ـ التعامل مع الحدث التاريخى أو الشخصية التاريخية باعتبارها مرآة منفصلة عن الواقع .

ـ يأخذ الخطاب ـ دائما ـ صيغة التعليق على حدث فى تأسيس لكتابة أخلاقية .

ـ ذات قيم محددة تقدم كوصف وحكم فى آن واحد

ـ سيادة نمط كتابى ذى ملامح أسلوبية محددة مع ثبات ومعجم الشاعر والدوران حول مجموعة من الدوال المطاطة التى تصلح لا ستيعاب تفاصيل الوقائع المتنامية

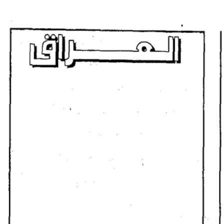
المحصلة :

امتداد لأعمال سابقة لا يمتلك صدمة الجدّة ولا براعة الإضافة ولاقسوة النسخ بل على العكس من ذلك فـ « أحد عشر كوكباً » أقل تماسكاً وأكثر ضجيجية من أعمال درويش الأخيرة

وككل امتداد فهو يمثل فعلاً تالياً وقولاً على قول وفى حالة « درويش » حيث الغنائية هى المرتكز الأساسى فإن غياب الطزاجة المقترنة باكتشاف جماليات العلاقات « الحقيقية » بين الأشياء يُعدُّ مزلقاً خطيراً

لا يشفع له حِدّة الواقع المؤطر ولا تعاطفنا مع موقفه السياسى وموقف الشعب الفلسطينى بأسْره . ■

كريم عبد السلام



العبور إلى الضفة الأخرى

قا كاتب يدخلك إلى مجموعته القصصية « العبور إلى الضفة الأخرى » الصادرة عام ١٩٩٢ من بوابته هو بتمهيد يصدر به المجموعة كأنه ينفض أى غبار يتسلل إلى ذهن القارىء ، قبل الدخول إلى عالمه .

فالكاتب يعبد ذلك العالم الذى سندخله بهذا التمهيد ، الذى اختلف معه كثيراً .

بعد انتهائى من القراء ة أيقنت أن لؤى عبدالاله حين يقول « أننا سنظل مستعرين بنار القلق وعدم الاستقرار بحثاً عن مدن أخرى ، عن انبعاثات أخرى .. أنه أكسير الحياة المرضد الشيخوخة ! » أنه يفتح بوابة المنفى التى تتلاطم قصصها بين حنين ليس لمدن صغيرة ، كما يقول ، ولكن لبشر ورجال ونساء . فى هذه المدن شخصيات تغوص فى روحه فيفجرها على الورق بضعفها وقوتها وإحباطاتها الدائمة .

ولأن الكاتب تسيطر عليه وعلى شخصياته حالة النفى ، فإنه يؤكد عليها داخل [الوطن / الأم] العراق وخارجه ، ولكن أليست هذه الشخصيات هى التى تقابلنى وتقابلك كما قابلت عبدالإله ؟!

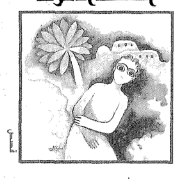
حميمية مفرطة تتملكك بعد الانتهاء من المجموعة ، ليس تجاه حالة النفى ، لكن تجاه ما هو إنسانى فاضح معرى يقدم نفسه بلا رتوش أو صنعة تمر بين سطور الحكى .

ففى قصته « ضحكات آخر الليل » تمسك لديه أول خيط فى تأكيد معنى المنفى المرتبط دائماً بالسفر والقطارات . فأحداث القصة تدور فى عربة من عربات الدرجة الثالثة . والكاتب يغرق فى الوصفية فى رصده للعلاقات بين الشخصيات المتمثلة فى الراوى ومجنون وأخته وطفلتين ووالديهما وشرطيين على مسرح الأحداث ، حالة من الاغتراب الشديد تتملك هذه الشخصيات ، كل قائم بذاته .

ومن حالة النفى داخل الوطن إلى

لؤي عبد الإله

العبور إلى الضفة الأخرى



حالة فاضحة كالموت نفسه فهاهى قصة « المنفيون » تعلن بشكل مباشر عن موتنا فى الاغتراب .

وهذه برقية تدخلنا للحكاية ، رحلة باتجاه موت صديق فى وطن آخر ، رحلة تستقى وجودها من أشياء هذا الصديق وكلبه .

إن المنفيين - الموتى - مرثية تتراءى أمام العين دون مواربة .

يؤكد الكاتب فى هذه القصة على انتهاجه للغة بسيطة للمعنى القائم داخل القصة

ويتخذ البناء المتصاعد ليكشف حالة ما سيدور منذ الوهلة الأولى ، يقدم ذروة الحدث فى القصة منذ بدايتها ثم يبدأ رحلته تجاه الموت و المكان فى هذه القصة لا يشكل أهمية خاصة لدى الكاتب لكنه يحتفى بحالة التوحد بين كلب الصديق - الميت - والراوى فيعلو الشجن الانسانى فوق كل شئ .

والقصتان السابقتان ترصدان دفقة كتابية ، واحدة فالكاتب تتواصل جمله فيهما دونما انقطاع أو أشارات يتوقف القارئ عندها .

لكنه يلجأ فى بعض قصصه الأخرى إلى بناء آخر يعتمد شكل الترقيم [١ ، ٢ ، ٣ الخ ..] فى القص ويتمثل هذا الشكل فى ثلاث قصص بالمجموعة . وهى [طيور السنونو - النبوءة - حالمون من هذا الزمان] .

قصتان بعيداً عن الوطن وواحدة داخله .

إن التوقف الذى يصنعه الكاتب بترقيم المقاطع داخل هذه القصص ينقلنا بين أزمنة مختلفة وأماكن مختلفة ، أنه توقف المتامل الذى يعطى لقارئه فرصة الدخول إلى زمن جديد ومكان آخر .

ففى قصة « طيور السنونو » حالة عابرة ربما قابلت الآف وهى الالتقاء بفتاة أجنبية . لا يلجأ الكاتب إلى إبهار القارئ بهذا العالم الغربى - الغريب - بل إنه يلمس القصة فى نعومة بشرة بطلتها ، إنها حالة لا تستوقفه كثيراً بل إنه يتساءل فى نهاية القصة « ترى ما لون عينيها ؟ » .

إن الكاتب يرفع قامة الوطن رغم منفاه مستمداً هذه القامة من شخصية « جابر » فى قصة « النبوءة » والتى تعلن عن هذا الفرح المولع بهذه الشخصية رغم دراميتها الشديدة فهاهو « جابر » ذو السبعين عاماً يحلم حلماً يطارده عبر القصة كلها بعد أن أقعده المرض .

إن لؤى عبدالإله يقترب فى هذه القصة من عالم يقترن فيه السحر بالواقع ، « فجابر » الذى جلس بين جدران دكانه يحلم بورقة اليانصيب التى ستنقذه وظل هكذا دون أن يحدث ذلك أبداً

ورغم تكرار بعض الجمل الإنشائية بالقصة ، إلا أن الكاتب لا ينفصل عن هذا النسق العام الذى يشمل المجموعة كلها ، وهو الإغراق فى وصف الشخصيات والأحداث إغراقاً ، وسيطه لغة بسيطة بساطة الشخصيات نفسها . ولأن الكاتب يرتد من منفاه إلى وطنه فإن أول إشارات الحنين التى لا تنسى هى اللغة العامية العراقية .

فبجمل حوارية قليلة يلجأ الكاتب إلى تشكيلها لإدراكه سلفاً أن القارئ ربما تستعصى عليه قراءة الجملة دون تشكيل .

ورغم أن القصة التى تنتهى بانتحار بطلها قد كتبت عام ١٩٨٣ إلا أنها تفوق كثيراً قصة « ضحكات آخر

الليل » التى كتبت عام ١٩٩٠ .

ولأن عينيه أسيرة النماذج المنفية فإنه فى قصة « حالمون من ذلك الزمان » يرصد علاقة الفلسطينى المقاتل فى جنوب لبنان فى منفاه حالة من توتر لشخصيات تقاد إلى مصيرها بشكل محتوم رغم الإرادة الشديدة التى يؤكد عليها الكاتب ، حالة من الهروب الدائم والانطواء .

لا تحيلك أى قصة من قصص المجموعة إلى عدم إتمامها ، لا ملل يتسرب إلى نفس القارىء ، رغم أن العزف الذى استخدمه الكاتب عبر المجموعة كلها يلمس نماذج بشرية مختلفة ، وهو لا يلجأ لاختراع تراكيب فنية فى خلق عالمه القصصى والتى تعلن عن تملكه لحرفة الكتابة . عدا قصة واحدة فى المجموعة هى « مملكة النمل » .

يخلق الكاتب فى هذه القصة جملاً اعتراضية كثيرة من باب السخرية ، وهو لا يصنع حاجزاً وهمياً بينه وبين القارىء بل يتحدث إليه بشكل مباشر فيقول فى بداية القصة « من سيصدق منكم حكايتى ؟ » أعلم أنكم ستترددون حال انتهائى منها : « هذيان مجنون » .

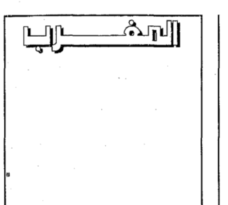
اعتمد الكاتب فى هذه القصة على تداخل الأزمنة ، فالراوى « المجنون » يتحدث عن شخصية أخرى تسبب هو فى إعدامها لأنه حزبى ، وأبلغ عن جاره الذى أغلق جهاز التليفزيون أثناء خطاب « سيدى » .

إنها قصة تعكس حالة القهر المرعبة التى يعيشها الناس فى [الوطن / الأم] العراق تجاه الحزب وتجاه « سيدى » .

إن الحيلة الفنية التى لجأ إليها الكاتب فى هذه القصة بوصفها « هذيان مجنون » تطلق الحالة من عقالها (ابن الواقع) إلى طرح أشياء لا تصدق عن سطوة السلطة فى العراق كواقع مرعب .

إن مجموعة « العبور إلى الضفة الأخرى » تستحق أن يقال عنها إنها إضافة إلى عالم القصة القصيرة فى العراق ، وأرى أن لدينا قصوراً شديداً فى عدم متابعة هؤلاء الكتاب الذين يبتعدون عن دائرة الضوء .. ولكن هاهى المجموعة بين أيدينا تلقى بنا فى عالم المنفى الذى يعيشه كثير من الكتاب العرب الذين يتعرضون لهذا الإبعاد القهرى عن أوطانهم . ■

أسامة خليل



احتفال أصيلة الثقافى

قبدأب شديد . مازالت قرية «أصيلة» المغربية سابقاً - المدينة المرموقة حالياً - مصرة على أن تكون قبلة ثقافية كل عام وهى تدعو الوفود إلى موسمها الثقافى المعتاد . وكما كان لكل موسم من مواسم « أصيلة» الخمسة عشر السابقة المذاق والمحور المختلف . كذلك كان مهرجانها الثقافى السادس عشر هذا العام شواغله جديدة ومفرداته متنوعة ووجوهه تختلف . إذ حرصت جماعة «المحيط» الثقافية المغربية التى يقودها « محمد ابن عيس» وزير الثقافة المغربى السابق - سفير دولته لدى الولايات المتحدة حالياً - أن يكون

للشعر الأفريقى جائزة عربية ، وأن يناقش المدعوون المهمومون بقضايا الثقافة العربية مشاكل الإبداع العربى وعلاقته بالعالم . وأن يكون عرس « أصيلة» هذا العام مسرحا للعديد من العروض الفنية والمعارض التشكيلية المعبرة عن المغرب وغيره من بلاد الحضارات ، وهكذاأصبح لأصيلة حضور ها وصوتها الواضح فى عالمنا العربى والمحيط الدولى .


إفتتاح الندوة

●

وكون أن جماعة «المحيط» الثقافية جماعة أهلية أخذت على عاتقها - بعيدا عن حكومة المغرب ومرافقها الثقافية الرسمية - إقامة مهرجان أصيلة الثقافى لأول مرة عام ١٩٧٨ لتتوالى مواسم المدينة عاما بعد عام . كون أنها جماعة أهلية فقد كان هذا يعنى بالدرجة الأولى هامشا واسعا من الحرية فى إختيار محاور قضايا المواسم وموضوعاتها فضلا عن النقاش المفتوح غيرالمحدود بين الذين يلبون دعوة موسم أصيلة وبين عناصر جماعة «المحيط » الثقافية وعلى رأسها محمد بن عيس الذى يتحول فى الموسم إلى مجرد مثقف مغربى ينضو عن نفسه ثوب المسئول الرسمى المغربى، وهو يحاور بقلب مفتوح موضحا ومجيبا على كافة مايطرحه المدعوون من تسأؤلات فى كافة شئون المغرب وعلاقاته العربية والدوليةوقد جاء مهرجان «أصيلة » السادس عشر هذا العام بالغ التنوع فى اهتماماته. فعلى صعيد الإقتصاد العربى انعقدت فى إطار هذا الموسم ندوة حول « دور المؤسسات المالية فى التنمية -النموذج العربى » . وكانت محاور هذه الندوة التى دعى إليها خبراء المال والإقتصاد والمصارف من شتى أنحاء العالم العربى والعالم - أربعة : دور المؤسسات المالية العربية فى إعادة هيكلة الإقتصاد العربى - إنعكاس النظام المصرفى العربى على حركة الإستثمارات فى البلاد العربية - دور المؤسسات المالية العربية فى الأسواق المالية - الصناديق العربية ومشاريع التنمية فى الوطن الغربى .


محمد بن عيسي مع المدعوين

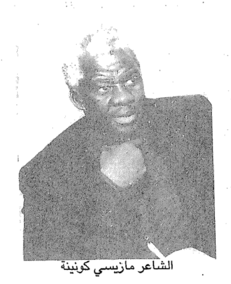
وقد افصحت مناقشات هذه

الندوة ومداخلاتها عن حقائق صارخة جديرة بالتدارك عن الإستثمارات المالية العربية خارج الوطن العربى . وحاجة التنمية العربية إلى هذه الإستثمارات وعودتها إلى وطنها الطبيعى . والحاجة إلى يمتنمية عربية متكاملة تقوم على المصالح الإقتصادية المتبادلة بين الأقطار العربية .

●

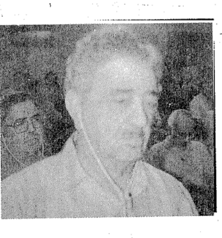
وتاتى الندوة الهامة التى دارت جلساتها على مدار يومين فى الصباح والمساء ، وهى الندوة الثقافية الرئيسية فى موضوع «الكاتب العربى بين نشوته الذاتية والعالم من حوله » وقد إرتكز هذا الموضوع على محاور ثلاثة كان الهدف منها الإجابة على أسئلة « لماذا لم ترق الكتابة العربية إلى مصاف العالمية ؟ ، « عملية الكتابة الإبداعية العربية : كيف ؟ » ، و « سبل نقل الكتابة العربية الإبداعية إلى الآخر غير العربى » .

وقد احتشدت لهذه الندوة بأوراقها وجوه بارزة من شتى أنحاء الوطن العربى والساحة الدولية . من مصر حضر لطفى الخولى وأحمد عبد المعطى حجازى وأشرف الميهى وكاتب هذه السطور، ولأسباب خاصة إعتذر جمال الغيطانى وعادل حمودة وإدوار الخراط ورجاء النقاش وفوزى فهمى . ومن السعودية حضر د. . منصور الحازمى وتركى الحمد وسعيد السرايحى ، ومن ليبيا أحمد الفقيه ،



الشاعر مازيسي كونينة

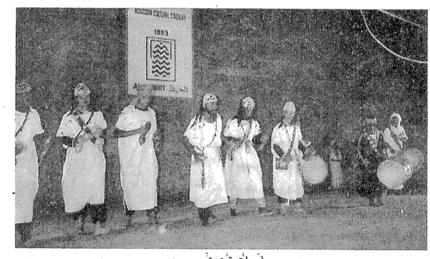
ومن السودان الطيب صالح ، وحضر إميل حبيبى ممثلا لكتاب فلسطين، ومن العراق جاءت مي مظفر. كما حضر د . محمد إبراهيم الشوش ، هذا غير عديد من الأدباء والنقاد الممثلين للمغرب وتونس والجزائر ، وأحمد بيضون من لبنان ، ومحيى الدين اللاذقانى من سوريا . وكلها وجوه شاركت بالبحث والمداخلة .



الروائى إميل حبيبى

وقد تراوحت الآراء للمتحدثين فى الجلسات التى ترأسها لطفى الخولى بين رأي رافض لفكرة السعى لإنتشار الإبداع العربى عالميا باعتبار أن العالمية فكرة وهمية . وكان أبرز الآراء فى هذا المنحى ماطرحه د . محمد إبراهيم الشوش « السودان » في ورقته التى جعل عنوانها « ثقافة عظيمة ومثقفون أذلة ـ الأدب العربى والعالمية الموهوبة ! » .

ووجهة نظر مغايرة رأت فى السعى نحو عالمية الإبداع العربى الحلم البعيد المنال الذى تؤكد استحالته عيوب ذاتية فى الفكر والإبداع العربيين . فالكتابة العربية عادة تبريرية ! ، والفكر العربى يعانى قصورا في فهم ما يجرى فى العالم واستيعاب طرائق عمل الفعلية الغربية بإعتبار أن العالم هو الغرب ! وفى هذا الصدد تعددت ألوان اللوم للعقل العربى باعتباره عقلا غير نقدى . وكان أبرز الذاهبين هذا المذهب د . تركى الحمد الكاتب والناقد السعودى . كما ألقى الروائى الفلسطينى الكبير أميل حبيبى ورقته التى جاء عنوانها «الأديب العربى بين الأصالة والمعاصرة» . وقد نعى على الإبداع العربى ـ بادئا بتجربته الذاتية ـ تضحيته بالإبداع الفنى على مذبح الكفاح السياسى التحررى . هذه التضحية التى قد تجاوزت حدود الطوعية وأصبحت أمرا شبه موضوعى ، وهذا سر بلوانا فى هذا


رقصات شعبية

الشرق . فتاريخ الحكم الأجنبى فى بلادنا وتأثيره هو فى الأساس تاريخ غزاة أحرقوا كنوزنا الطبيعية والبشرية ، وعندما يضطر الأديب إلى مشاركة السياسى فى واجباته . إلى مواجهة أعداء شعبه تظل نقطة انطلاقه مختلفة جدا . إذ يظل سبب وجوده هو أنه وجد لحماية جذوة الضمير الفردى والعام من أن تخبو »

ثم رأى إميل حبيبى أن ما أصاب حركتنا الإجتماعية « العظيمة بالشلل حتى الموت . تلك الحرب « الدونكيشوتية » التى يشنها بعض الزملاء ضد مايسمونه « الغزو الثقافى الغربى » ، مما يخلى الميدان فى الغرب للدعاية العنصرية المعادية للعرب ويضمنها الدعاية الصهيونية». وأضاف إميل حبيبى ، من حقنا أن نعيب على أوساط نافذة فى الغرب أنها تقيم العراقيل مابين منجزاتنا الإبداعية والتحليق فى أجواء العالمية ولكن العديد من منجزاتنا لم يقو بعد على التحليق فى أجوائه المحلية . فكيف نطلب من الأجنبى احترام عمل أدبى لا يستحق أن يحترمه أهله ولا يحترم أهله ؟ ! » .

ولكن كافة الآراء التى طرحت فى هذه الندوة ـ على صخبها الشديد أحيانا وغلوائها حينا آخر ـ قد أفادت موضوع الندوة كثيرا . إذ حددت الآراء إنقساما واضحا بين أهل الإبداع العربى بين فريق يرى أن الإنكفاء على الذات أولى بالإهتمام . والفريق الآخر الذى يرى فى عدم عالمية الإبداع العربى مشكلة ملحة . وهناك الفريق الذى نفى أصلا وجود إبداع يوصف بالعالمية ! .

●

عريس مهرجان أصيلة هذا العام شاعر جنوب أفريقيا « مازيسى كونينة » ، الذى فاز بالجائزة التى قرر المهرجان بسببها إلى الشاعر الكونغولى الراحل « تشيكايا أوتاسى الذى عاش فى أصيلة المغربية سنوات عديدة وكانت موضوعا لشعره . وعندما وافاه الأجل دفن فى « برازفيل وأوفد الملك الحسن الثانى عاهل المغرب وزيره « محمد بن عيسى » ليحضر الجنازة فى وطنه الأفريقى . وقد تكونت لجنة تحكيم الجائزة من محمد بن عيسى ـ هنرى لوبيز «الكونغو » ـ الطيب صالح «السودان» بول داكيو « الكاميرون » ـ جان سيفرى « فرنسا » ـ شربل داعز « لبنان» .

والجائزة قيمتها ٥٠ ألف درهم مغربى ، وتقدم كل سنتين . وتستهدف الجائزة مكافأة مبدع لمجمل أعماله . ولأصالته ولإسهامه فى الحوار بين الحضارات . والشاعر الفائز « مازيسى كونينه » ولد فى « دربان » بجنوب أفريقيا عام ١٩٣٠ . وتربى على التراث الأدبى الشفهى لقومه قبائل الزولو . وتوفر على تعلم فنونهم الأدبية . وقد تلقى تعليمه فى جامعة «ناتال» . ثم تابع دراساته العليا فى لندن ودراسته للدكتوراه حول تطور التقاليد الشفوية عند قبائل الزولو . وقد ناضل « مازيسى» ضد التمييز العنصرى ، وقد عرف النفى مابين إيطاليا وليسوتو وكاليفورنيا الأمريكية حيث يقيم حاليا بوصفه أستاذا للغات والآداب الأفريقية .

أما إنتاجه الشعرى فيتسم

بالغزارة الواضحة ، حتى أن بعض ملامحه الشعرية تتعدى ١٦ ألف بيت شعرى . من بينها « قصائد زولية » ١٩٧٠ ، والإمبراطور « بشاكا» العظيم ١٩٧٩ ، ترتيلة العشريات ١٩٨١ ، وغير ذلك من الإسهامات الأدبية الواضحة .

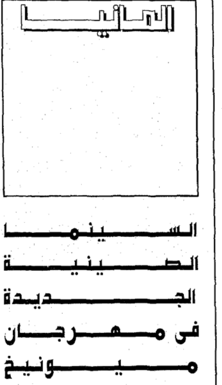
●

وفى إطار مهرجان أصيلة هذا الموسم . انعقدت ندوة موضوعها «العمارة الشعبية المغربية ـ الأيبيرو ـ لاتينو ـ أمريكية ـ أوجه التشابه والتنوع » . شارك فيها خبراء معماريون من المغرب ـ أسبانيا ـ إيطاليا ـ كولومبيا ـ ألمانيا ـ الأرجنتين ـ الولايات المتحدة ـ المكسيك ـ تشيلى .

كما أقيمت عدة معارض تشكيلية فى فنون الحفر والخزف والسيراميك والتصوير الزيتى والنحت والصباغة . وكان هناك الإهتمام الخاص بصباغة الجداريات كفن مغربى أصيل . وشهد المهرجان معرضا تاريخيا بمناسبة مرور مائة عام على إنشاء البريد المغربى .

هذا علاوة على العروض الموسيقية والغنائية للفرق الذاتية المغربية وعازفين من أسبانيا وإيران وأمريكا والسنغال . وقداختتم المهرجان رسميا يوم الأحد الثانى والعشرين من أغسطس الماضى . ■

حازم هاشم



السينما الصينية الجديدة فى مهرجان ميونيخ

لعل أهم برنامج فى مهرجان ميونيخ السينمائى الدولى الحادى عشر هو ذلك الخاص بالسينما الصينية الجديدة الذى قدم تحت عنوان « حلول الربيع » فقد عرض ستة عشر فيلماً تتراوح سنوات إنتاجها بين ١٩٨٠و١٩٩٣، وقد تقرر ـ بعد إضافات عليه ـ أن ينتقل من ألمانيا إلى لندن، ومنها إلى نيويورك ومدن أمريكية أخرى، ثم سويسرا والسويد فى جولة تمتد حتى نهاية ١٩٩٤. وقد اختار مجموعة الأفلام الناقد الألمانى كلاوس إيدر Klaus Eder منسق برامج مهرجان ميونيخ فى رحلة إلى الصين زار فيها ـ خلال شهر ونصف ـ استوديوهات الصين فى العاصمة بكين وبعض الأقاليم، ولم يكن الأمر سهلاً حيث كانت بعض الأفلام ممنوعة أو مركونة على الرف؛ ومع العروض أقيمت ندوة موسعة تحمل اسم «السينما الصينية الجديدة بين التقاليد والحداثة» شارك فيها مخرجون ومخرجات صينيون ونقاد ألمان، إضافة إلى المؤتمرات الصحفية التى تعقب كل عرض، وصدر كتاب بالإنجليزية عن معهد التعليم البريطانى، أشرف على إعداده كلاوس إيدروديك راسيل، وساهم فى تحريره نقاد من الصين وتايوان والناقد الإنجليزى ديريك إيلىDerek Elley . وفى المهرجان الموازى لأفلام الأطفال عرضت خمسة أفلام صينية، وبهذا كانت السينما الصينية مركز الاهتمام فى دورة ١٩٩٣.

وأشير إلى البرامج الأخرى، حيث ضم البرنامج الدولى ٦٥ فيلماً حديثاً من مختلف جهات العالم، وبرنامجاً خاصاً بالسينما الأمريكية السوداء المبكرة، وآخر عن السينما الأمريكية المستقلة، وبورتريه للمخرج الفرنسى كلود سوتيه Claude Sautet ، وبرنامجاً بعنوان «أضواء، كاميرا، أكشن» عن بعض مبدعى السينما العالميين وبرنامجاً للأفلام الألمانية الجديدة وأفلام معهد السينما والتليفزيون فى ميونيخ.

وقد استثارت السينما الصينية الجديدة اهتماماً عالمياً منذ أخذت تشق طريقها إلى المهرجانات الدولية وتحقق الجوائز منذ أن قدم المخرج شين كايجى Chen Kaige فيلمه «الأرض الصفراء» في مهرجان هونج كونج عام ١٩٨٥، وفاز زهانج ييمو بالدب الذهبى فى مهرجان برلين ١٩٨٨، وبعد هذا فازت بجوائز عديدة آخرها « قصة كيو جو » فى مهرجان فينسيا ١٩٩٢، و«نساء من بحيرة الأرواح العطرة» مهرجان برلين ـ فبراير ١٩٩٣ وأخيراً «وداعاً لخليلتى» فى مهرجان مايو ٩٣.

يطلق على المخرجين الصينيين المؤثرين فى الساحة فى هذه السنوات «الجيل الخامس» وهو الجيل الذى تخرجت أولى طلائعه وأهمها فى أكاديمية السينما فى بكين عام ١٩٨٢. فى ذلك العام كانت السينما الصينية تحاول أن تنهض من عثرتها التى كادت تصيبها بالشلل خلال الثورة الثقافية ١٩٦٦ ـ ١٩٧٦. وكانت السينما الصينية فى الخمسينيات أداة سياسية فى يد الحزب على نمط تجربة موسكو، ولكن خلال الثورة الثقافية كانت وظيفة السينما أشد تكثيفاً سياسياً حتى من فترة الستالينية فى الاتحاد السوفييتى، فقد توقف تقريباً النشاط السينمائى فيما عدا أفلاما من نوعية أوبرا بكين التى تحمست لها جيان كينج زوجة



ماو، ويمكن أن نلمس كم كان عمق أثر تدخل الخط الحزبى فى فيلم «وداعاً لخليلتى» لشين كايجى، أو فى الفيلم التايوانى « أستاذ الماريونيت » للمخرج هو هسياو هين .

فى بداية الثمانينيات بدأت السينما الصينية تحاول النهوض من آثار التخريب الذى أحدثته الثورة الثقافية. لم يكن الجيل الخامس قد ظهر بعد، ولكن جيلاً آخر هو الجيل الرابع كان قد أنهى دراسته قبيل اندلاع الثورة الثقافية، وكان عليه أن ينتظر ١٥ عاماً وأحياناً ٢٠ عاماً ليحقق الفيلم الأول. جيل تعس ، تعرض لتغير مفاجئ فى مسيرته بسبب ظروف سياسية مريرة. وكان هذا الجيل قد تعلم عن طريق أساتذة سوفييت، ولم تسنح لهم فرصة اكتشاف السينما الغربية ـ تلك التى اتيحت للجيل الخامس ـ وارتبطوا باتجاه الواقعية الاشتراكية كما تجسدها موسكو، ولم يستطع الجيل الرابع أن يخرج عن تقاليد السينما الصينية، مع اهتمام بتصوير التناقض بين الحياة فى الحضر والحياة فى الريف، وقد ظل اختيار القرية كنموذج للمجتمع الصينى أمراً قوياً مستمراً فى أفلام الجيل الخامس كما فى فيلم « صباح دموى ـ ١٩٩٠ للمخرجة لى شاو هونج ـ اقتباس عن قصة « وقائع موت مبكر » لجارسيا ماركيز ـ والذى ظل ممنوعاً لمدة عامين، ونال جائزة فى مهرجان مونتريال ١٩٩٢، وكما فى فيلم « نساء من الريف» ـ ١٩٨٨ للمخرجة بنج إكسياو ليان، الذى يتناول القهر الذى يقع على ثلاث نساء في قرية لأنهن بلا رجال ومحاولتهن الهروب من مصيرهن والذهاب للمدينة للتجارة تأكيداً لاستقلاليتهن .

بعد نهاية الثورة الثقافية كان لابد من مرور أربع أو خمس سنوات قبل أن يصبح ممكناً تناول أحداث الماضى المريرة على الشاشة وأصبحت إعادة صياغة هذا الماضى حاجة ملحة ومصدر اهتمام الجيل الخامس كما فى فيلم « الطائرة الورقية الزرقاء » لتيان زويا هوانج وأفلام أخرى أشرنا إليها.

ما هى أبرز خصائص الجيل الخامس من مجموعة آراء لنقاد ومخرجين صينيين يمكن أن تجمل فى:

وعى كامل بالحداثة، يتضح خاصة فى بحثهم الشجاع عن قيم جمالية، حيث لم تعد تتحكم فيهم الأفكار التقليدية.

يمتلكون وعياً قومياً حديثاً. لا يهم أن يدخلوا السرور على المشاهدين بتقديم قصص مثيرة أو استخدام أساليب فولكلورية أو فنون فلكلورية .

لم يعودوا مقتنعين باتباع الأسلوب التسجيلى، بل يتطلعون إلى البحث عن مجالات فرضية فى الفن السينمائى. يكتشفون مفاهيم فيلمية حديثة، ووعياً قومياً حديثاً بالتوازى.

تحول البحث عن الحقيقة الموضوعية إلى البحث عن الحقيقة الذاتية. وهذه بداية جماليات ذاتية جديدة تتجاوز جماليات الشكل.

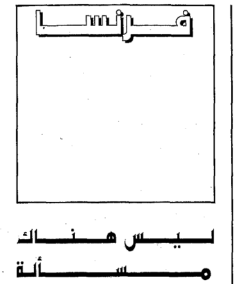
يقول الناقد الألمانى كلاوس إيدر فى تقديمه لكتاب «السينما الصينية الجديدة»:

شهدت أفلام الجيل الخامس فى السينما الصينية الجديدة فى عامى ٩٢، ٩٣ نجاحات عديدة.. بل وزعت أفلامها فى دول الغرب فى نفس الوقت الذى تعانى فيه سينمات قومية فى إيطاليا وألمانيا وفرنسا من أزمات ... والسينما الصينية الجديدة هى السينما الوحيدة فى تاريخ السينما التى أسست على يد مخرجين شبان ليسوا من نفس الجيل فحسب، بل من نفس المعهد والفصل..

هذا .. وقد بدأ النقاد والباحثون يتحدثون عن جيل .. سادس! ■

فوزى سليمان





ليس هناك مسألة يهودية !

قليس هدف الماركسية فيما أتصور هو أن تحل «المسألة اليهودية» المطروحة كذلك من وجهة نظر أزلية . صحيح أن كارل ماركس كتب عام ١٨٤٣ مقالاً يحمل عنوان «المسألة اليهودية» ونشره فى ذلك الوقت فى العدد الأول والوحيد والممتاز من مجلة . الحوليات الفرنسية والألمانية. ولكنه كتب المقال للرد على تدريب خطابى مجرد مارسه أحد علماء اللاهوت فى ذلك العصر هو برونو باورودار حول محور هيجلى متطرف هو الصلة بين المسألة اليهودية وقدرة اليهود والمسيحيين فى الوقت الراهن أن يصبحوا أحراراً.

والعام نفسه ١٨٤٣م بعث كارل ماركس برسالة إلى صديقه آرنولد روجى جاء فيها: «نحن لا نقدم أنفسنا للعالم كعقائديين ومعنا مبدأ جديد: هذه هى الحقيقة اركعوا أمامها! نحن نقدم للعالم المبادىء التى طورّها العالم نفسه بداخله. نحن لا نقول له: اترك هنا كفاحاتك فإنها كفاحات بلا جدوى؛ فنحن صنرح أمامك بشعار العالم الحقيقى. نحن نظهر له فقط لماذا يكافح الكفاح المضبوط مع الوعى بذاته الذى هو شىء عليه أن يكتسبه أراد أم رفض» (١) .

وأما حديث برونو باور فكان حديثاً مختلفاً تمام الاختلاف. انطلق برنو باور من المسألة السياسية الواقعية وحاول أن يرفع الموقف الذى يقفه اليهود بألمانيا البروسية فى ذلك الوقت إلى مرتبة الحوار النظرى حول معنى المواطنة البورجوازية. وكان باور مثقفاً شغوفاً بالحرية وعضواً لامعاً فى العائلة المقدسة. كما نجح على هذا النحو فى أن يربط الربط التجريدى بين عموم مبدأ حقوق الإنسان وبين التعريف الهيجلى للدولة كمنطقة محايدة.

وأما منهج ماركس الفيلسوف الشاب فى ذلك الوقت فقد كان مختلفاً اختلافاً عميقاً. وكان الوضع الفعلى فى صورته الملموسة لليهود والألمان الذين كانوا محرومين منذ قرار ٤ مايو ١٨١٦ من الوظائف التابعة للدولة موضع اهتمام ماركس فى المقام الأول. فالمثقف الذى ناقش رسالة الدكتوراه



آرنو سبير

مبكراً حول الفارق بين فلسفة الطبيعة عند ديمقريطس وأبيقور أدرك وهو فى الرابعة والعشرين من عمره أن مهنة المدرس مهنة محروم منها بفعل الدولة الرجعية التى يقودها ملك بروسيا فريدريش جييوم الرابع. التقى إذن مصيره الشخصى ومطالب اليهود فى إقليم ريناني الذين ذاقوا السياسة الليبرالية التى ارتبطت بالثورة الفرنسية. وهم يطلبون الآن تصفية الإجراءات العنصرية وإحلال المساواة المدنية والحرية الدينية. وارتباط ماركس الشاب بهذه الحركة أثر فى نقده الملموس للدولة البروسية الثيوقراطية فضلاً عما تأثر به نقده الضمنى لمختلف تيارات الإلحاد المبدئى التى تخفى الدور المتناقض الذى يلعبه الدين للتعويض الآن وهنا عذابات الأرض.

إن الإلحاد الذى نستخلصه من مجموع أعمال ماركس لا يمت بصلة إلى الإلحاد المبدئى. وعلى عكس الإلحاد السياسى الذى تميز به التنوير فى القرن الثامن عشر والذى يجعل الدين اختراعاً صنعه الطغاة وعلى عكس إلحاد القرن الثامن عشر الذى يخلط بين الإيمان والغيبيات. وكأن الإيمان والغيبيات تعبيراً عن الجهل أو عن سوء إدراك للعلم، فالماركسية الفكر الوحيد رغماً عن لا دينيته المبدئية الذى يسلم بأن ما يبقى أساسياً فى عمق الإيمان متفرد على نحو لا يقبل أن يحل محله أى شىء آخر. وليس المقصود من الدين فى الفكر الماركسى أيديولوجيا سياسية ولا عجزاً معرفياً. الإيمان الدينى فى المقام الأول إنما هو فعل إيمانى. أما الإلحاد الماركسى فهو ينتج عن تحليل الواقع الملموس الذى لا يقتضى الاستناد إلى الله للانتقال من الملموس المعيوش إلى الملموس المتفكر أو المعلوم والذى يساهم فى تغيير العالم. إنه إلحاد مفتوح يسلم للإيمان الدينى ليس فقط وجوده وإنما كذلك الحق فى أن يحلله التحليل الملموس المتبدل دائماً.

وفى هذه الناحية، فالماركسية ليست فكراً يُعد دفعة واحدة وإلى أبد الآبدين. كما أنها ليست جواباً على سؤال صياغته نفسها تبدو من شتى الجوانب نتيجة بناء نظرى. وليس الملموس هو الذى يستخلص من الفكر وإنما هو الفكر الذى يعيد عمله بعمل الملموس. والدليل على ذلك أن المناهج المختلفة تمام الاختلاف التى نحتها «ماركسيان فرنسيان» هما جول جليسدوجان جوريس لحظة أن وصلا

ببراءة الضابط ديرفيوس - الضابط اليهودى المحكوم عليه ظلماً بالتعامل مع العدو الألمانى - إلى تقسيم مجموع الأمة الفرنسية. وبعد تحية «إنى أتهم» لزولا باعتباره الفعل الثورى الأكبر فى القرن التاسع عشر جول جليسد انتهى إلى التسليم بنص توفيقى صدر فى صورة بيان. ولم تكن المجموعة البرلمانية الاشتراكية أهلاً للإدلاء بالرأى حول عمق القضية. طلبت المجموعة فقط أن يتم التوضيح الكامل وناشدت البروليتاريين «ألاَّ ينضموا لأيهم فى فرق الحرب الأهلية البورجوازية» (٢) .

وأما تفكير جان جوريس فكان مختلفاً الاختلاف الكامل. كان هو أيضاً نائباً اشتراكياً وفى نوفمبر ١٩٠٠م بعث برسالة إلى جول جليسد جاء فيها: «إذاً فليسمح لى أن أقول له ما يلى: فى اليوم الذى يرتكب فيه إنسان ما جريمة ضد إنسان آخر وفى اليوم الذى ترتكب فيه البورجوازية بيديها جريمة ما بينما البروليتاريا بتدخلها ربما تمنع هذا من الحدوث، ففى هذه الحال ليست البورجوازية هى المسئولة الوحيدة عن ذلك، وإنما أيضاً البروليتاريا نفسها. البروليتاريا بعدم شلها حركة الجلاد الجاهز للضرب هى التي تصبح شريكة الجلاد. وعلى هذا فليست المهمة هى التى تحجب وتذبل الشمس الرأسمالية التى تغرب وإنما المهمة التى تأتى لتحجب الشمس الاشتراكية التى تشرق. فنحن لم نرد هذا الذبول الذى أثار فينا الخجل حول فجر البروليتاريا» (٣).

وهكذا ركز التحليل الملموس الأول، تحليل جول جليسد على المصالح قصيرة المدى للطبقة العاملة فى ذلك الوقت. وأما التحليل الملموس الثانى، تحليل جان جوريس، فقد شدّد على لقاء المصالح الطبقية للبروليتاريا ومصالح الإنسانية كلها. تحرر يهودى، تحرر بشرى .

وليس فى مقدور أحد أن يساوى بين استغلال العمل وبين استغلال أقلية أياً كانت. وحدهم من ينتجون ثروات المجتمع الحديث هم الذين يبدون فى هذه الحال قادرين على تحرير الإنسانية فى مجموعها بفعل كفاحهم من أجل تحررها .

وأما بعد الحرب العالمية الثانية فقد طرحت المسألة على نحو مختلف تمام الاختلاف. وكان تيودور آدورنو الفيلسوف الألمانى الذى يستند إلى الماركسية ويمثل التمثيل اللامع مدرسة فرانكفورت قد انتهى من الإجهاز على المشروع الذى كان قد بدأه صديقه المتوفى فالتير بانيامان. إذ أن الجدل السلبى لآدورنو يكمل طريقة بانيامان، إذا نظرنا إلى الكتاب الآن. بعد أوشفيتز، من الصعب الاستمرار فى التفكير كما كنّا نفكر من قبل .

«بعد المجزرة التى أدارها النازيون حول ملايين الأشخاص أصبح الموت شيئاً لم نكن نتصور قط أن فى مقدوره أن يتشكل على هذا النحو». بالطبع يعترف آدورنو: «ربما أصبح فيما بعد خطأ أن نؤكد أنه بعد أوشفتز لا يمكن أن نكتب القصائد. إلاّ أن المسألة الأقل ثقافة ليست خطأ وهى التى تتساءل ما إذا كان بعد أوشفتز من الممكن أن نحيا بعد أو ما إذا كان ذلك الشخص الذى نجا منها والذى كان من المفروض أن يغتال أنه يحق له تماماً» (٤). كان رعباً جديداً ذلك الرعب الذى أضافه الموت فى معسكرات الموت. وقدّر آدورنو أنه «منذ أوشفيتز والموت يدل على الخوف من شىء أسوأ من الموت»، وهو على هذا النحو يعبر عن الجوهر الملموس لهذه المجزرة. يعبر عن تفرد المجزرة. إلاّ أننا لا نستطيع الاّ أن نأسف لأن فكر آدورنو قد تم تحويله إلى فكر أزلى. كما استخدمه الفكر الصهيونى لترتيب الفظاعة. ومن الصعب أن نجهل اليوم أن مجزرة اليهود دائماً ما تذكر على سبيل النموذج الأم لجميع المجازر. ألم تستخدم حجة آدورنو لتبرير الأساليب السيئة التى تستخدمها دولة إسرائيل فى تعاملها مع الشعب الفلسطينى ؟

كما أن المسألة اليهودية ظهرت بطريقة ملموسة ولكن بطريقة مختلفة، فى بلدان شرق أوروبا حيث انهارت اشتراكية الدولة . وإن لم يطبق حقاً مشروع لينين حين كتب «أنه من الممكن أن تحل المسألة اليهودية بجدية جنباً إلى جنب مع المشكلات الأساسية التى تنتظر حلها فى روسيا»، فمشروعه الذى لم يطبق كما نعلم ولذلك فهو يظل ذا قيمة راهنة أو تظل روحه التى

تعنى الربط بين زوال الوضع الاستبدادى حيث كانت تقهر بعض الأقليات وبين تراجع ـ أو بين إلغاء ـ استغلال الإنسان للإنسان وولادة العملية التاريخية حيث يصبح كل مواطن «مركزاً للمبادرة والمسئولية» .

(ومن الخطأ أن نقول إن العداء للسامية فى هذه البلاد يرجع إلى الماضى القيصرى والمجازر التى أقامها لليهود . والظواهر التى أطلق عليها اسم «البغاء» انماهى ظواهر غاية فى التعقيد وحيوية المجموعة الفاشية الروسية «باميات» خير شاهد اليوم على ذلك . والنظرة التى نظرتها الدولة السوفيتية للمسألة اليهودية باعتبارها مسألة قومية كأية مسألة قومية أخرى لم يساهم بالقليل فى تجميد التعارض بين يهود اوروبا الشرقية وبين هذه النظم وحقيقة أن الدعاية الصهيونية أشعلت هذه البلاد لكن هذا لايبرر مطلقا خطأ التقدير الذى ارتكبه القادة الذين لم يعرفوا كيف يمنعون «سلطان الوسائل» من أن يصبح غاية نفسه .

أرنو سبير

ترجمة: **وائل غالى**

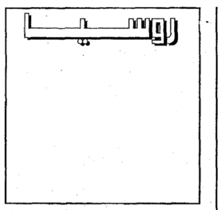
هوامش:

١ ـ ماركس ، رسالة إلى أرنولد روجي ١٨٤٣

٢ ـ الجليسديون ، كلود بلارد .

٣ ـ جان جوريس ، مذكور فى جان دوني برودان القضية ، دارجوليار ، ١٩٨٣ ، ص ٤٧٥.

٤ ـ ت . و . أدورنو ، الجدل السلبي تأمل فى الميتافيزيقا ، دار بايو ، ١٩٧٨ ، ص ٢٨٤ إلى ص ٢٩٨ .

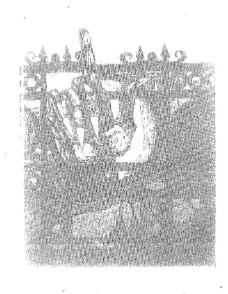


إيزنشتين يعود بقوة للدوريات الحديثة

ربما لايوجد مرجع ـ واحد محترم ـ فى تاريخ السينما يمكنه أن يتجاهل اسم الفنان السوفيتي (إيزنشتين)، أو أن يتعرض لبعض من أعماله . لكن الشيء المؤكد الوحيد هو أن كل الكتابات أو الدراسات السينمائية ـ سواء فى المستوى النظرى أو الجمالى ـ لابد أن تفرد الصفحات الكثيرة لفن (إيزنشتين) . والتعرض بالفحص والدراسة لإنتاج (ايزنشتين) السينمائى أو النظرى ومحاولة التعرف على طبيعة موقعه من الفن السينمائى ، أو فاعلية دوره الريادى داخل حقل الإبداع السينمائى . أو قوة وحجية فى آرائه وأفكاره النظرية ـ التى طرحها منذ أكثر من خمسين عاما . وهذا لايعنى ـ مطلقا ـ بأن الكتابات حول (إيزنشتين) تصدر من تلاميذه أو أصدقائه أو الدارسين المهتمين بأفكار (ايزنشتين)، بل إن كما ـ كبيرا ـ من تلك الدراسات تأتى من المعسكر المضاد لأفكار (إيزنشتين) ، وبعضها جاد ويتسم بالموضوعية ـ وإن فاته ـ اختيار المدخل الصحيح لمحاجة أفكار (إيزنشتين) والبعض الآخر اتسم بالسطحية والسذاجة . ولايجوز لنا أن ننسى تلك الصيحات الغوغائية التى انطلقت فى فرنسا تحت شعارات ـ «سقط المونتاج وانتهى (إيزنشتين) ، جاء (أورسون ويلز) وانتهت اللقطة العميقة ، فشل (إيزنشتين) وانتصر (مورناو) » ، وتلك الصيحات وجدت فى كتابات الناقد الفرنسى (اندريه بازان) ، والتى قلل فيها من قيمة المونتاج، السند والمعين . ومن الأمور البديهية أن هدف هذه العجالة ليس هو التوقف أمام أفكار خصوم (إيزنشتين) أومحاولة الرد عليها وتفنيدها ، فالهدف الحقيقى لهذه السطور يركز ـ فقط وفى إطار تلغرافى ومكثف على مجمل الأفكار الرئيسية التى طرحها (إيزنشتين) سواء فيما قدمه من كتابات وأعمال نظرية أو أعماله الفنية ، والتى أهلته بجدارة لكى يكون واحدا من أكبر المخرجين السينمائيين فى العالم ، وكذلك من أبرز المنظرين فى مجال الفن

السينمائى (٢) لكن الحديث عن أفكار (إيزنشتين) لابد أن يسبقه التعرف على الروافد الفكرية والثقافية التى أسهمت فى تكوين عقل (إيزنشتين) ومنطلقاته النظرية ، خصوصا أن أفكاره النظرية والتى تجسد نظرية صائبة فى سيكولوجية التلقى وجماليات الفيلم السينمائى تعود مرة أخرى إلى دائرة الضوء وتأخذ حقها فى الاهتمام . فلقد تقلص نفوذ (رودلف ارينهايم) ولم تعد لأفكاره أى جاذبية وباتت « مجرد افتراضات لا تسندها وقائع حية أو ملموسة » (٣) ، كما أنه قد انحسرت سلطة (اندريه بازان) النقدية فى مجال نظرية الفيلم . وهكذا عاد التراث الشكلى كما وضع أسسه (سيرجى إيزنشتين) مطروحاً بقوة على صفحات الدوريات السينمائية والكتابات النظرية .

وتعود جذور (إيزنشتين) الثقافية إلى مرحلة انضمامه إلى جماعة (أبوياز) والتى تشكلت من مفكرين وروائيين وشعراء ونقاد ومارست نشاطها فى سان بطرسبرج منذ عام ١٩١٥ وكذلك حلقة موسكو والتى عرفت باسم (MLK) وكان أبرز النشطين من أعضائها هم (فيكتور شكلوفسكى ، بوريس إينجباوم ، بوريس توماشفسكى رومان جاكوبسون وتودوروف وغيرهم) ، حيث ارتبط بصداقة كل من (رومان جاكيسون وشلوفسكى) وقام الأول بكتابة بعض السيناريوهات . إن



العودة إلى أفكارومنطلقات المدرسة الشكلية ليست ردة ضرورية وحميدة (٤) ، ولكنها صارت الطريق الصحيح فى دراسة العمل الفنى ، فلم يعد هناك مجال لمناهج غير علمية ولا للانطباع أو المواقف الشخصية والأحكام المزاجية والمرسلة ويمكن تلخيص الاتجاه على النحو التالى :

(١) الفيلم هو وسيط أو قناة اتصال بين طرفين يقوم فيه المرسل بإبلاغ الطرف الآخر وهو المتفرج بمضمون فكرى أو إخبارى

(٢) يقوم المتفرج بدور فاعل فى فك رموز الرسالة وبذلك يشارك المؤلف فى نفس المناخ الفنى الذى مر به المؤلف من قبل لحظة الكتابة والإبداع .

(٣) يعترض الشكليون على القسمة الثنائية الشكل / المضمون لأنها تقسم العمل الفنى إلى جزءين . حيث أن المضمون لديهم ليس كمية من السائل يمكن أن تصب فى كوب أو فى دورق فتتشكل بحسب نوع الإناء . فطريقة ترتيب الأحداث هى جزء من الشكل كما أن كل العناصر الداخلة فى تكوين المضمون لابد وأن ينتظمها شكل محدد سلفاً .

(٤) الفيلم السينمائى لا ينقل الواقع حتى لو قام المصور بتسجيل أحداث حية من الشارع فإن ما هو موجود على شريط الفيلم ليس إلا صورة لهذا الواقع (٥) .

(٥) إن الأشياء فى الواقع ليست مطلقة أو محايدة فاللون الأحمر مثلاً لا يعنى الحب والعاطفة والأصفر مرادف للغيرة أو الكراهية ولكن الأشياء تأخذ معناها من السياق الذى توضع فيه ومن انتظامها فى علاقات مع غيرها من الأشياء .

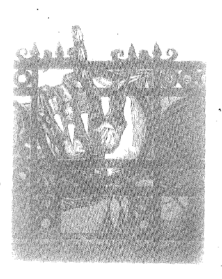
كما أفاد (إيزنشتين) من إطلاعه على الآداب الأجنبية ، التى كونت له بالأضافة إلى هضمه التام للأدب والفن الروسيين موسوعة ثقافية هائلة تعتمد على فنانين كبار من أمثال (رودان و دافنشى).وروائيين من أمثال (جاك لندن ، وملفيل) وغيرهم

ولقد عمل فترة مع (فيسفولود مايرهولد) فى مسرح الثقافة البروليتارية وعاش مرحلة صراع



كبير فى مواجهة أسلوب مسرح الفن الذى كان يرأسه (ستنسلافسكى) أحد أنصار الاتجاه الواقعى فى المسرح بينما ينحاز (إيزنشتين) وزميله (مايرهولد) إلى مناهضة ذلك الاتجاه بواسطة دمج عناصر مختلفة مثل ألعاب السيرك ولقطات سينمائية ... إلخ وهذه الأشياء التى تبدو متناقضة هى التى أوحت له فيما بعد بأفكاره الأساسية حول المونتاج بالأضافة لمعرفته (بهيجل وماركس وإنجلز) ثم ينتهى للماركسية . ولقد ارتبط (إيزنشتين) فترة قصيرة بنظريات (بافلوف) والخاصة بالاستجابات الشرطية ولكن ذلك لم يمنعه من تبنى بعض أفكار عالم النفس الفرنسى (جان بياجيه) .

لقد كانت هذه المحاور التى استعرضناها بسرعة جزءاً من روافد تفكير (إيزنشتين) والتى نزعم الإحاطة بها فى هذه العجالة المحدودة. ولقد أثبتت هذه الثقافة الموسوعية أنها خلف الكثير من أفكاره التى مازالت صامدة وباقية كما أنها سلحته بمرونة ونفاذ بصيرة جعلاه يتفوق على معاصره (رودلف آرينهايم) حيث كان الأخير أكثر تصلباً ولا يتمتع بنفس القدرة على التنبوء ونفاذ البصيرة. ففى الوقت الذى يرفض فيه (آرينهايم) فكرة إدخال الصوت ويقف بشدة معلناً إفلاس السينما وانهيارها لو تم إنتاج الفيلم الملون فإن



(إيزنشتين) تنبأ بنجاح السينما مع وجود الصوت والشاشة العريضة والألوان كل ذلك فى مرحلة السينما الصامتة وقبل اختراع الصوت والألوان.

لقد تعرض (إيزنشتين) لكثير من الظلم على المستوى الشخصى وتعرضت أفكاره الأساسية حول نظرية الفيلم لمطاعن عديدة وهو أمر مقبول من معسكر الخصوم ولكن ما لا يجوز لنا قبوله هو ما قد يأتى من معسكر الأصدقاء.

فلقد شاع بطريق الخطأ أن إيزنشتين مخرج واقعى رغم أنه أول من يقول «لا يوجد شىء اسمه الحقيقة المطلقة أو العارية والتى يمكن إدراكها للوهلة الأولى» (٦) وإيزنشتين يرى أن الواقع من حولنا غير محايد ولابد لنا من القيام بعملية تحييد لهذا الواقع. وبالتالى يكون الشىء الوحيد الحقيقى والصادق هو عملية ملاحظة الشكل الفعلى للحقيقة كما هى فى الواقع ثم إعادة تشكيل هذا الواقع(٧) .

ومازالت هذه الأفكار تجد لها صدى عند غيره من أمثال (تاركوفسكى وينورتشوك؛ وكوزشيف) وغيرهم. ويقول (تاركوفسكى) لم يكن المهم عندى هو أن أنقل تفاصيل كل شىء كما هو ولكنى أبرزت فقط العناصر الأساسية والعامة التى تعطى للمتفرج الانطباع بالمكان والزمان (٨).

ورغم وضوح وبساطة أفكار (إيزنشتين) فلقد تعرضت للهجوم الشديد خصوصاً من قبل المدرسة الفرنسية والراجح هو أن هذه الأفكار لم يقدر لها حسن الفهم فى تلك الفترة.. وسوف نجد هجوماً قاسياً من منظر محترم هو (جان مترى) على أسلوب (إيزنشتين) فى المونتاج حيث يقول:

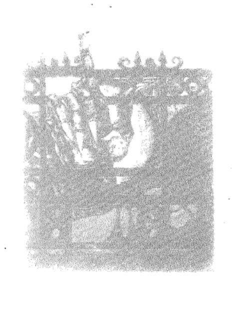
«يستخدم (إيزنشتين) رموزاً عشوائية كى يطبقها على الواقع بدلاً من أن يستخرجها من الواقع، وهو يستخدم أشياء غير حية كى يصف بها ما هو حى وهو بهذا يغرق فى التجريد الذهنى» (٩) وبالطبع فإن (مترى) يتحدث عن أفلام مثل «الإضراب» و«اكتوبر» وغيرهما

ولا يستثنى من ذلك سوى فيلم المدرعة (بوتمكين).

أما (جورج سارول) فيركز على عدم وجود توافق بين المشهد النهائى لفيلم «الإضراب» حيث يتم توليف مذبحة العمال المضربين عن العمل ومشهد ذبح ثور فى السلخانة حيث إن «المشهد ليس ضمن الحركة المنطقية للأحداث». وقريب من هذا الرأى هو ما يقوله (آرينهايم) فبعد أن يسفه طريقة (بودوفكين) فى التعبير عن فرحة السجين الذى عرف الإفراج عنه، بواسطة مناظر للطبيعة فيقول: إن القيمة الفنية لمثل هذا موضع جدل وأن هذه اللقطات تبدو مفتعلة ولا تربطها وحدة الموضوع [١٠] . أما عن لقطة فيلم «الإضراب» فيقول: إن هذا التماثل يرتبط بالمضمون ويشكك فى القضية بأكملها فيقول:

هل الأفضل هو تداخل اللقطتين مع بعضهما أو تتابعهما بأكملهما؟[١١] .

واللقطات التى يعيبها (آرنهايم) ويتحفظ عليها من فيلم «الإضراب» هى قيام رجال الشرطة بإطلاق نيران البنادق على جموع عمال المصنع المضربين عن العمل حيث يسقط العشرات مضرجين فيما يشبه حمام دم جماعيا. وتكون اللقطة التالية تصور مشهد ذبح ثور فى السلخانة. وفيما يخص فيلم «الأم» إخراج (بودوفكين) فإن ما يثير حفيظة



(آرينهايم)، هى مجموعة من المشاهد تبدأ على النحو التالى :

١ ـ الأم تسلم ابنها السجين ورقة مطوية أثناء زيارتها له فى السجن وتحدثه عن قرب تمتعه بالحرية.

٢ ـ الابن يعرف موعد وترتيبات هروبه من السجن كما هو مدون فى الورقة.

٣ ـ السجين يرفع بصره ناحية شباك الزنزانة المطل على الفضاء .

٤ ـ منظر الشمس ساطعة وسماء صافية بلا غيوم.

٥ ـ وجه طفل يضحك..

٦ ـ مجرى مائى وكتل الجليد تطفو على سطح الماء آخذة فى الذوبان.

٧ ـ طيور تحلق فى الفضاء وبعضها يلمس سطح الماء ويرشرش بجناحيه على سطح الماء .

وقبل أن نختبر وجهة نظر (آرينهايم) فإنه يجدر بنا أن نتذكر بأن فيلمى «الإضراب والأم» هما من أفلام مرحلة ما قبل اختراع الصوت وإضافته إلى شريط الفيلم. وهو ما يعنى أن فنان السينما فى تلك الفترة السابقة على اختراع الصوت كان مطالباً بقدح زناد الفكر طويلاً لكى يستخرج إشارات ذات طبيعة دالة تكون عند عرضها بصرياً أمام المشاهد بمثابة التعبير الأكثر دقة والأقرب إلى تحقيق هدف فنان السينما فى التعبير عن وجهة نظره فى عملية الاتصال بين الفيلم والجمهور.

ونعود إلى اختبار رأى (آرينهايم) الذى أوردناه من قبل، وسوف تكشف لنا القراءة المتأنية لنص كلمات (آرينهايم) انه يمكن تحديد أفكارها الرئيسة على النحو التالى:

أولاً : البنية السردية للفيلم السينمائى:

ونحن نستخدم هذا المصطلح لأسباب تقنية وإجرائية ومعرفية، رغم أنه لم يكن وارداً فى أدبيات الكتابة التقليدية فى زمن (آرينهايم) على وجه العموم. كما أنه لم يرد على لسان (آرينهايم) على وجه الخصوص. فكل ما يتصل بحرفيات القص وجماليات الحكى وبنية السرد الروائى لم يكن

يهم النقد بشكل عام والسينمائى بشكل خاص. وبالتالى فلم يطرح (آرينهايم) والآخرون ممن ذهبوا مذهبه، على أنفسهم قضية وجود شخصية ما، تقف على مسافة من أبطال وشخصيات وأحداث الفيلم السينمائى، وهى من موقعها هذا، يمكنها مراقبة ورصد وتسجيل أحداث ما يقع فى دائرة منظور رؤيتها، كما أنها يمكنها أن تتدخل بالرأى أو بالتعقيب على ما تسمع أو تشاهد من تصرفات الأبطال.

وبالتالى فإن تلك الشخصية، بما يتوافر لديها من معلومات وبما يتاح لها من قبل المؤلف من القدرة على الاقتراب ما أمكن من الشخصيات والأحداث فإنها تصبح قادرة على النهوض بكل أعباء السرد الحكائى . ونستطيع الآن أن نتعرف عليها فى أدبيات النقد تحت مسمى (الراوى) . وبالتالى فإن بعض ما يحتج عليه (أندريه بازان) وارينهايم (وجان مترى) وغيرهم حول بعض المشاهد التى يراها أولئك النقاد خارجة عن السياق ، إنما كانت من وجهة نظر الراوى الذى تمكن من الاستماع . . راو أتيح له الاطلاع على تلك المواقف والأحداث . ونكتفى فى هذا المقام بما أوردنا حول موقع الراوى فقط دون سائر العوامل الأخرى المكونة لبنية السرد والتى نأمل فى تفصيلها فى يوم قريب .

ثانيا : سيكولوجية التلقى :

رغم الأصول الثقافية واختلاف المناهج الفكرية بين (جان مترى) وهو مشتغل بالفلسفة ومهتم بعلم النفس ، و (أرينهايم) الباحث النفسى داخل مدرسة الجشتلط و(بازان) المشتغل بالفلسفة وغيرهم فإن اتفاقاً تاماً أو بدرجات متفاوتة فقط فى التعبير عن مستوى رفض لقطات فيلمى «الإضراب» «والأم» .

كان هو السمة البارزة فى المقتطفات التى أثبتناها داخل الدراسة وبتحليل وفحص جوانب وأسباب تلك الاعتراضات فإنها تكشف لنا عن افتراض وجود أوليات سيكولوجية للتلقى لدى المتفرج . ويكون فى المرتبة الأولى منها أولوية متابعة الحدث المعروض على الشاشة .

وتأتى كلمات (أرينهايم) واضحة وصريحة لكى تجعله على رأس قائمة القائلين بالأهمية المطلقة للجانب التتابعى لمتوالية الحدث . وإن أى مفردات بصرية أخرى داخل المشهد المعروض إنما من شأنها أن تخدم الحدث وإلا فإنها خروج على السياق وتشتيت لعملية التلقى لدى المتفرج وهو يقولها صراحة

« إن الاستجابة السيكولوجية الأساسية - يقصد استجابة المتفرج - هى استجابة للأحداث ، وليست استجابة التأمل فى الأشياء [(١٢)] . وبالتالى تكون مشاهد مثل نبح الثورفى السلخانة من فيلم الإضراب خارجة عن السياق وكذلك مشاهد الغدير والطيور وابتسامة الطفل ونوبان الجليد .. إلخ كلها تصبح هى أيضا خارجة عن السياق فى فيلم « الأم » .

وقبل أن تقودنا السطور إلى النقطة الثالثة فإنه يلزمنا أن نضع خطاً بارزاً تحت عبارة أنها استجابة للأحداث وليست استجابة التأمل فى الأشياء . فهذا الفريق من النقاد إنما يصادر على القدرة الخلاقة لعقل المشاهد فى إعادة تشكيل ما يراه من مفردات ـ سواء كانت داخل السياق أو خارجه فى عرف أولئك النقاد . وهم أيضا يهملون مكونات الوعى الإنسانى والتى تتشكل من جملة أشياء مفردة غير مترابطة : (١٣)

ولكن لابد من الإشارة إلى كلمات (جان مترى) التى أوردها (ويدجورج) حول استخدام العمليات النفسية الإنسانية لإعطاء فكرة أو معنى أو موقف أو تعليق على الحياة . ثم هم يهملون تماماً القيمة الحكائية لمشاهد السرد / وصفية ، تلك المشاهد التى تنطلق فيها الكاميرا على سجيتها تتحرك ببطء متمهلة فاحصة ومتأملة للعناصر المكونة لمجمل التشكيل البصرى على مستوى المشهد بهدف الكشف عن المعنى الضمنى للصورة .

ثالثا وأخيراً : فإن ذلك القسم من

النقاد إنما يضربون عرضَ الحائط بكل الطاقات البلاغية لاستخدامات المجاز (تشبيه استعارة ، كناية ... إلخ) . وهم إذ يفعلون ذلك فإنهم يجعلون الصدارة لمتابعة الحدث وليس لعملية الفحص والتأمل والكشف عن مستويات المعنى الكامنة والضمنية .

إن الأفكار والآراء السابقة قد تكون كشفت لنا بعض جوانب من مساهمات إيزنشتين فى حقل الإبداع النظرى ، لكننا مطالبون بوقفة فحص وتأمل لمحاور رئيسية وردت داخل هذه العجالة تستدعى مزيداً من المناقشة ، وهى المحاور التى لعبت دوراً أساسياً فى تشكيل الرصيد النظرى على المستوى الفلسفى / الجمالى وأيضا الفنى . وسوف نعود فى مرات قادمة لقضية رؤية وفهم الواقع والتعبير عنه ، وقضايا السرد ثم مشكلات التوظيف للصورة السينمائية . ■

فاضل الأسود

الهوامش :

(١) ليف كوليشيف خمسون عاماً فى السينما ، الأعمال المختارة

(٢) هنرى آجيل ، علم جمال السينما ، بيروت : دار الطليعة ، ط ، ١٩٨٠

(٣) جويدو اريستاركو نظريات الفيلم

(٤) رينيه ويليك ، أوستن وارين . « نظرية الأدب (ص ١٤٥) .

(٥) وليام كريستوفر ، الواقعية والسينما (ص٤١)

(٦) سيرجى إيزنشتين « الإحساس السينمائى » بيروت دار الفارابى ، ١٩٧٥

(٧) سيرجى إيزنشتين « مذكرات مخرج سينمائى » ، القاهرة : المؤسسة المصرية للتاليف والترجمة ١٩٦٣

(٨) اندريه شاركوفسكى « نحت الزمن » (ص ٣٢)

(٩) جان مترى سيكولوجية وجماليات السينما (ص ٢٨٥)

(١٠) رودولف آرينهايم فن الفيلم (ص ٩٤) القاهرة : المؤسسة : ترجمة عبد العزيز فهمى د . ت

(١١) رودولف آرينهايم فن الفيلم

(١٢) رودلف آرينهايم مصدر سابق ، (ص ١٦٥) .

(١٣) سارتر ، التخييل ، (ص١٧)

(١٤) ويد جورج

المراجع :

١ ـ LEV KULESHOV',FIFTY YEARS IN FILM", MOSCOW: RADUGA PUBLISHEES, 1987.

٢ - هنرى آجيل ، «علم جمال السينما» ، يروت : دار الطليعة ، ١٩٨٠

٣ - DUDLEY ANDREW. CONCEPTS IN FILM THE ORH NEW YOEK OXFORD, 1984

٤ - رينيه ويليك واوستين وارين ، «نظرية الأدب» بيروت : المؤسسة العربية للدراسات . ترجمة د . محيى الدين صابر ، ١٩٨٥

٥ - WILLIAMS CHRISTOPHER , "REALISM r THE CINEMA". LONDON ROUTLD GE r kEGAN , 1980

٦ - سيرجى إيزنشتين ، «الإحساس السينمائى ، بيروت : دارالفارابى ، ١٩٧٥

٧ - «مذكرات مخرج سينمائى » القاهرة : المؤسسة المصرية للتاليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٣ .

ANDREY TARKOVSKY, "SCULPTING IN TIME" LONDON: BODLEY HEAD,1986

MITRY, "ESTHETIQUE, PSY COLOGIE DU CINEMA", PARIS:1965

١٠ - رودولف آرينهايم ، فن الفيلم ، القاهرة : المؤسسة المصرية ، د. ت

١١ - نفس المصدر السابق

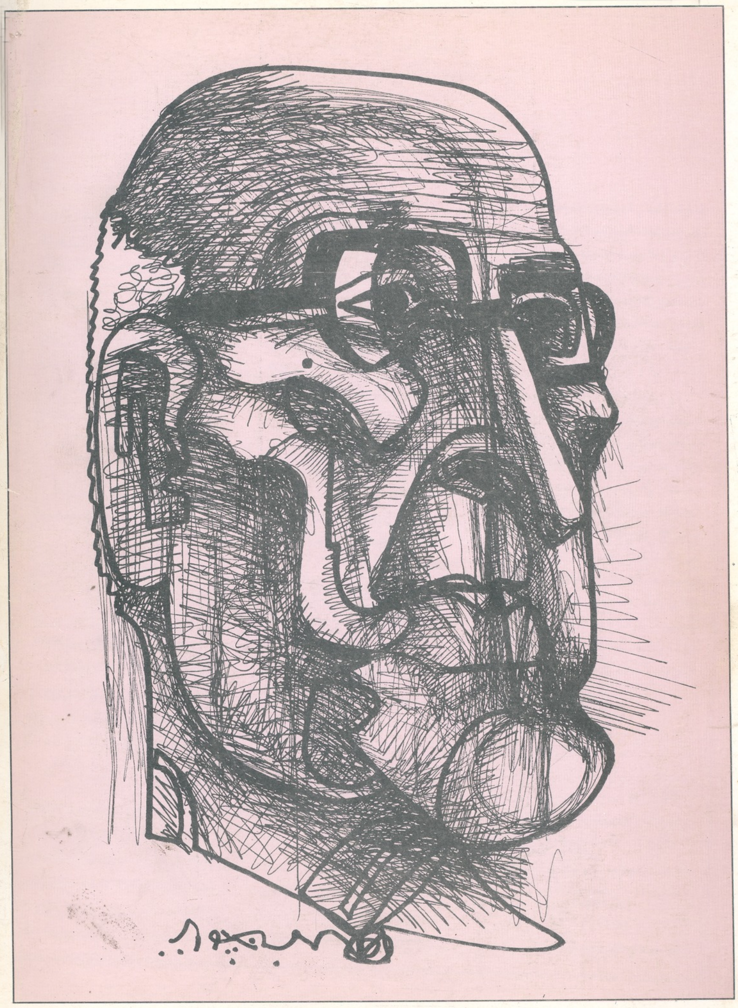
١٢ - نفس المصدر .

١٣ - سارتر التخييل ، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠

WEAD GEORGE & LILLIS GEORGE, FILM FORM & FUNCTION.

BOSTON : , 19981

لوحة الغلاف الخلفي
زكي نجيب محمود ١٩٠٥ ـ ١٩٩٣
بريشة الفنان: چورچ البهجوري



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب